DIE ROMANISCHEN SKULPTUREN DER ABTEI SAGRA DI SAN MICHELE

STUDIEN ZU MEISTER NICOLAUS UND ZUR «SCUOLA DI PIACENZA»

Dissertation
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

von

CHRISTINE VERZÁR

von Arlesheim

1966

1968
Buchdruckerei Merkur AG, Langenthal

Christine Verzár

Die romanischen Skulpturen der Abtei Sagra di San Michele

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546022_0010

DIE ROMANISCHEN SKULPTUREN DER ABTEI SAGRA DI SAN MICHELE

STUDIEN ZU MEISTER NICOLAUS UND ZUR «SCUOLA DI PIACENZA»

Dissertation
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

von

CHRISTINE VERZÁR

von Arlesheim

1968
Buchdruckerei Merkur AG, Langenthal

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel auf Antrag der Herren Prof. Dr. J. Gantner und Prof. Dr. H. Reinhardt.

Basel, den 17. Februar 1966

Prof. Dr. Heinz Rupp
Dekan

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Die vorliegende Arbeit erscheint unter dem gleichen Titel als Buchhandelsausgabe in der Reihe der *Basler Studien zur Kunstgeschichte*, herausgegeben von Joseph Gantner, Neue Folge Band X, im Francke Verlag Bern.

INHALT

Vorwort 9
Einleitung 11

ERSTER TEIL: DIE ABTEI SAGRA DI SAN MICHELE

I. Geschichte 15
A. Einleitung und Vorgeschichte 15
B. Geschichte des christlichen Heiligtums 15
1. Entstehung des ersten Michaelheiligtums und der Kult des Michael 16
2. Gründung der Abtei 17
3. Die Blütezeit des Klosters vom 11. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts 19
4. Geschichte bis heute 20
C. Zusammenfassung 21
II. Architektur 22
Voraussetzungen 22
A. Die Klosterkirche 22
1. Beschreibung 22
2. Stilgeschichtliche Einordnung und Datierung 27
B. Die Vorgängerbauten der heutigen Klosterkirche 30
1. Die Krypta 30
2. Die Fundamente eines Vorgängerbaus und der «Coro Vecchio» 31
C. Der «Sepolcro dei monaci» 32
1. Beschreibung, stilistische Einordnung und Datierung 32
2. Die Funktion des Zentralbaus als Grabkapelle 33
D. Zusammenfassung der hypothetischen Baugeschichte 34

ZWEITER TEIL: DAS ZODIAKUS-PORTAL

I. Beschreibung und Formanalyse 37
A. Bestandesaufnahme und Beschreibung 37
1. Einleitung 37
2. Portalbeschreibung 37
3. Die einzelnen plastischen Teile der Stützenzone: ihr Darstellungsinhalt und Einteilung in verschiedene Gruppen 38
B. Der Stil der Nicholaus-Teile 42
1. Orion 43
2. Taurus 46

3. Die Ranken 47
4. Kain- und Abel-Kapitell 49
5. Die beiden Figurenbasen: Löwe und Greif und das Kapitell mit Raufenden 51
6. Zusammenfassung 52
C. Der Stil der zweiten Plastikgruppe 55
1. Figuren-Kapitelle: Luxuria, Adler, Löwe, Sirene 56
2. Das Simsonkapitell 57
3. Vergleich mit Hand I 59
4. Pflanzen-Kapitelle 60
5. Ornamentfriese des Gebälks 61
D. Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes 64
II. Ikonographie 69
A. Das Portal des «Nicholaus» 69
1. Türpfosten mit Sternbilddarstellungen 69
a) Zunächstliegende Vergleichsbeispiele in der mittelalterlichen Kunst 71
b) Die Bildvorlagen: Illustrierte Aratus-Handschriften und andere astronomische Traktate 74
c) Stellung in der Geschichte der Astronomie von der Antike zum Mittelalter mit ihrer Verbindung mit dem christlichen Gedankengut 77
2. Die dazugehörigen Kapitelle 79
a) Kain- und Abel-Kapitell 79
b) Das Kapitell mit den Raufenden 80
c) Die Basen mit Löwe und Greif 81
3. Die Inschriften 84
a) Erklärende Inschriften 84
b) Moralisierende Inschriften 84
c) Die Signatur «Nicholaus» 85
B. Die Kapitelle der zweiten Plastikgruppe 86
1. Das Simsonkapitell 87
2. Luxuria-Kapitell 88
3. Die doppelschwänzige Sirene oder das Fischweibchen 89
4. Adler und Löwe 89
III. Stilistische Eingliederung und Datierung 91
A. Die Nicholaus-Teile 91
1. Frage nach Zugehörigkeit ins Gesamtwerk des Meisters Nicolaus von Ferrara und Verona 91
2. Verhältnis zur Plastik des 1. Viertels des 12. Jahrhunderts 95
3. Einflußmöglichkeiten romanischer Plastik außerhalb der Emilianischen Schule 96

4. Zusammenfassung und Datierung 97
5. Meister Nicolaus als Künstlerpersönlichkeit 97
B. Die zweite Plastikgruppe 100
1. Landschaftliche oder Schulzuweisung 100
2. Stellung des Meisters 103
3. Datierung 103

DRITTER TEIL: DIE SKULPTUREN DER KLOSTERKIRCHE

I. Beschreibung und Formanalyse 107
A. Die Figuren des Apsisfensters 108
B. Die acht Evangelistenreliefs 111
C. Die Kapitelle 113
1. Figurenkapitelle 114
2. Die Pflanzenkapitelle 120
3. Die Kapitelle im westlichen Teil der Kirche 122
II. Ikonographie 123
A. Die Figuren des Apsisfensters 123
1. Die isolierte Verkündigungsdarstellung 123
2. Verkündigung und Propheten 125
3. Die Bedeutung der Verkündigung und der Propheten am Apsisfenster 128
B. Evangelisten oder Kirchenväter? 130
III. Stilistische Eingliederung und Datierung 133
A. Zeitliche Fixierung 133
B. Stilistische Eingliederung 133
1. Die Monumentalfiguren am Apsisfenster und die Evangelistenreliefs 133
2. Die Kapitelle 135
3. Stellung der «Scuola di Piacenza»: Diskussion der Literatur . . 137
Zusammenfassung 139
Abkürzungen 143
Bibliographie 145
Anmerkungen 151
Abbildungsverzeichnis 171

VORWORT

Diese Arbeit entstand als Dissertation an der Universität Basel unter der gütigen Leitung von Herrn Prof. Dr. Joseph Gantner, dem ich für seine wohlwollende Förderung und für die Ermöglichung des Druckes den herzlichsten Dank ausspreche. Die Anregung, mich mit der romanischen Plastik Italiens zu befassen, ergab sich während eines Semesters am Courtauld Institute of Art in London unter Herrn Prof. Dr. George Zarnecki, der mich auf dieses Kunstwerk aufmerksam machte. Ihm danke ich für viele wertvolle Anregungen.

Herr Prof. Dr. Hans Reinhardt in Basel hat mir in Seminaren und bei Gesprächen viele wichtige Hinweise gegeben. Tiefere Einsicht in die Probleme des Mittelalters in Italien verdanke ich sehr ergiebigen Gesprächen mit Herrn Prof. Dr. Roberto Salvini in Florenz, der mir während meines Italienaufenthaltes immer höchst gütig behilflich war. Frau Prof. Dr. Berthe Widmer in Basel sei für die Hilfe bei der Entzifferung mehrerer Inschriften gedankt. Meinen Kommilitonen, im speziellen den Herrn Doktoren Beat Brenk, Hans Rudolf Sennhauser, Dieter Koepplin und Frau Dr. Regula Suter-Raeber danke ich für die vielen guten Ratschläge.

Für die vorzüglichen mit grossem Sachverständnis durchgeführten Photographien von Vergleichsobjekten in Piacenza bin ich Herrn Dr. Jürg Ganz und für die Herstellung der Zeichnungen und Pläne meinem Bruder, Andreas Verzár sehr dankbar.

Ohne das grosse Entgegenkommen der Direktoren und Angestellten der Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte, des Museo Civico in Turin und des Deutschen Kunsthistorischen Institutes in Florenz wäre diese Arbeit nie zustande gekommen.

Vor allem Padre Andrea Alotto, Abt der Sagra di San Michele, der stets gütig und freundlich alles tat, um meine Studien an Ort und Stelle zu erleichtern, sei an dieser Stelle mein innigster Dank ausgesprochen.

Basel, im Dezember 1965 C. V.

EINLEITUNG

Das Thema der vorliegenden Arbeit ging aus der Absicht hervor, eine Monographie über den oberitalienischen Bildhauer Nicolaus zu schreiben. Zwei Arbeiten, die diesen Meister des zweiten Viertels des 12. Jahrhunderts monographisch behandeln, sind jedoch schon 1930[1] und 1944[2] erschienen. Sie berücksichtigen vor allem seine signierten und datierten Hauptwerke: die Portale der Kathedralen von Ferrara (1135 dat.) und Verona (n. 1139 dat.) und von San Zeno in Verona (n. 1138 dat.). Auf Grund von stilistischen Merkmalen und Signaturen, die zwar verschiedene Auslegungen erlauben, werden ihm auch das Südportal am Dom von Piacenza und das Zodiakus-Portal an der Sagra di San Michele zugeschrieben. Ferner wurden seither die Hauptwerke in Ferrara und Verona in Zusammenhang mit der Architektur mehrmals untersucht[3]. Dadurch klärten sich einige Probleme, gleichzeitig tauchten auch neue durch weitere Zuschreibungen auf. Eine neue monographische Behandlung des Meisters erwies sich deshalb weniger sinnvoll, als eine Studie über eines seiner ungenügend bearbeiteten Werke.

Der hohe künstlerische Wert der Skulpturen am Zodiakus-Portal der Sagra di San Michele zeigten die Notwendigkeit einer tieferen Untersuchung und Würdigung. *Robb* hatte sie als «linkisches Frühwerk», *Krautheimer-Heß* als «schlechte Schularbeiten»[4] bezeichnet. Die genaue Betrachtung der Originale und neue bessere photographische Aufnahmen zeigen aber im Gegenteil – wenn auch nicht an allen Plastikteilen, so doch an den Hauptstücken des Portals – das Wirken eines großen Meisters.

Außer den Skulpturen am Zodiakus-Portal erweckten auch die eindrucksvollen Skulpturen aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Innern der Klosterkirche das Verlangen nach einer genauen Untersuchung. Von diesen waren nur die Apsisfensterfiguren durch *Salvini* in einem Aufsatz (1959)[5] veröffentlicht worden. Die gleichzeitigen Kapitelle der Kirche und vier Evangelistenreliefs blieben unbearbeitet. Die innere stilistische Verwandtschaft zwischen den beiden zeitlich um einige Jahrzehnte getrennten Plastikgruppen, entwickelte sich zu einem weiteren bedeutsamen Forschungsproblem. Für das Verständnis aller romanischen Plastiken der Sagra di San Michele erwies sich eine monographische Bearbeitung dieses ganzen Komplexes deshalb als sinnvoll und dringend.

Die Sagra di San Michele, ihre Architektur und ihr plastischer Schmuck sind bisher nur in größerem Zusammenhang, in Werken über die romanische Architektur und Plastik im Piemont[6] oder in Oberitalien[7] besprochen worden. Hingegen ist die Bedeutung des großen Michaelsheiligtums an einer der wichtigsten Pilgerstraßen zwischen Frankreich und Italien durch mehrere historische, monographische Abhandlungen[8] hervorgehoben worden. Ferner erschien 1950[9] ein ausführlicher Kunstführer und 1962 ein Bildband[10].

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist, sowohl die verschiedenen romanischen Plastikgruppen als auch die romanische Architektur der Sagra di San Michele zu untersuchen und ihre gegenseitige Abhängigkeit festzustellen. In Form einer Monographie über das romanische Kloster soll unter besonderer Berücksichtigung aller Skulpturen – sowohl derjenigen des Zodiakus-Portals als auch derjenigen in der Klosterkirche – versucht werden, diese wenig bekannten und kaum gewürdigten romanischen Skulpturen eines der im Mittelalter bedeutendsten Klöster in Oberitalien in das ihnen gebührende Licht zu stellen.

Die spätere Ausstattung; Fragmente von Wandmalerei des 14. bis 16. Jahrhunderts, die Altarbilder des Defendente Ferrari und jüngere Teile der Architektur werden in diesem Zusammenhang nicht behandelt[11].

Der *erste Teil* der Arbeit umfaßt einen geschichtlichen Überblick über das Michaelsheiligtum und das Kloster sowie eine kurze Behandlung der Architektur. Er ist Grundlage und Voraussetzung für den zweiten und dritten Hauptteil der Arbeit, die beide den Skulpturen gewidmet sind.

Im *zweiten Teil* soll das Zodiakus-Portal eingehend untersucht, die Meisterhände unterschieden und sein Urzustand rekonstruiert werden. Im ikonographischen Kapitel werden nebst biblischen Szenen astronomische Darstellungen als Teile des christlichen Weltbildes gedeutet und bilden einen wichtigen Beitrag zu den kosmologischen Bildprogrammen in der mittelalterlichen Kunst.

Die verschiedenen Plastikgruppen werden dann stilistisch und zeitlich in die romanische Plastik Oberitaliens eingeordnet. Dabei stellt sich für eine Gruppe vor allem die Frage nach der in der Forschung behaupteten Zugehörigkeit zum Werk des Nicolaus.

Der *dritte Teil* gilt den Skulpturen im Innern der Klosterkirche aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei um eine Plastikgruppe, die von einer Bildhauerschule in Piacenza geschaffen wurde, und die zeitlich nach dem Wirken des Nicolaus und vor dem Erscheinen des neuen großen Bildhauers in Oberitalien, Antelami, anzusetzen ist.

ERSTER TEIL

DIE ABTEI SAGRA DI SAN MICHELE

I. GESCHICHTE

A. EINLEITUNG UND VORGESCHICHTE

Die ungewöhnliche Stellung des Klosters Sagra di San Michele auf einer hohen Felsspitze veranlaßte schon den Mönch Guglielmus im 11. Jahrhundert, an den Anfang seiner Chronik über die Entstehung des Klosters einen Lobgesang auf die hohe, ruhige Lage zu setzen, unter der sich die ganze Ebene Italiens erstrecke.

Jeder Besucher ist auch heute noch von diesem Anblick ergriffen (Abb. 1). Von den Pässen des Moncenesio und Monginevro herkommend, die von Savoyen ins Susatal hinüberführen, erblickt der Italienreisende am Talausgang gegen die Poebene kurz vor Turin eine natürliche Talenge, eine Klus (ital. chiusa, lat. clusa), deren eine Seite durch eine hohe, zackige Felsspitze mit dem Kloster Sagra (oder Sacra) di San Michele della Chiusa als Bekrönung markiert wird.

Die strategisch günstige Lage wurde schon zur Römerzeit unter Caesar ausgenützt. Die Römer errichteten dort eine Mansio und einen Janustempel, von dem einige Fragmente und zwei Inschrifttafeln erhalten sind [12]. Der Name dieses Berges: *Pirchiriano* ist uralt. Von den Byzantinern wurde im 6. Jahrhundert der Name als «Berg der Türme» interpretiert. Der Chronist des 11. Jahrhunderts nennt ihn den Berg des «göttlichen Feuers». Doch die Ableitung des Namens von «Porcariano», dem Berg der Schweine, im Gegensatz zu den gegenüberliegenden Bergen «Caprasio», dem Ziegenberg und dem «Musiné», dem Eselsberg, ist am einleuchtendsten. Dieser Name gibt der Tatsache Ausdruck, daß auf dem fruchtbaren Berg von 1000 m ü. M. früher oft Schweineherden weideten.

B. GESCHICHTE DES CHRISTLICHEN HEILIGTUMS

Die Geschichte des Michaelheiligtums ist gut dokumentiert. Der größte Teil der Chroniken, Dokumente und die Archive ist erhalten [13].

Schon im 19. Jahrhundert stieß die Geschichte der Sagra di San Michele bei den italienischen Historikern, besonders bei den Torinesern, auf ein großes Interesse; deshalb ist es möglich, sich in dieser Arbeit auf ausführliche Sekundarquellen zu stützen [14].

Die folgenden Ausführungen bauen vor allem auf die Arbeiten von *Mellana*, *Gaddo* und *Bernardi* auf und sollen in kurzen Zügen einen Überblick über die Geschichte des Klosters geben, unter besonderer Berücksichtigung derjenigen Punkte, die über die Architekturgeschichte und die Plastik Aufschluß geben könnten.

Das seit dem 5. oder 6. Jahrhundert bestehende Michaelsheiligtum gehört zu den ersten Gründungen in Norditalien, die dem zunächst vor allem im Osten verehrten hl. Michael geweiht waren.

Der *Kult des Erzengels Michael*[15] war in Syrien, Alexandrien und Konstantinopel seit dem 4. Jahrhundert verbreitet. Er ersetzte dort fast überall den Kult einer heidnischen Gottheit und zwar meist Gottheiten, denen ein Heiligtum auf einer Bergspitze oder in einer Grotte geweiht war. Vereinzelt tritt er auch im Westen seit dem 4. Jahrhundert auf: in Rom ist im 4. Jahrhundert das Bestehen einer Michaelskirche bezeugt. In Gallien trat er an die Stelle des Merkur, in Germanien an die Stelle des Wotan[16]. Im Westen ist Michael sicher seit dem Ende des 5. Jahrhunderts verehrt worden: im Jahre 492 erschien der Erzengel Michael dem Bischof von Benevent auf dem Monte Gargano, dem Sporn am Stiefel Italiens. Der Bischof errichtete ihm dort in einer Höhle eine Verehrungsstätte, die sich zum größten Pilgerort in Süditalien entwickelte und ein Ziel für unzählige Pilger aus dem Norden wurde. Die Langobarden, in deren Besitz das Herzogtum Benevent war, wählten den Heiligen Michael zu ihrem Schutzpatron. Sein Bild wurde auf die Münzen der langobardischen Könige geprägt, und in ihren Städten wurden die Hauptkirchen dem Heiligen Michael geweiht[17]. Viele hochgelegene Heiligtümer stehen seither unter dem Patronat des Michael: in Rom errichtete Bonifacius, um 600, in der Hadriansburg eine Michaelskapelle in der Form einer grottenähnlichen Krypta, in Anlehnung an den Monte Gargano; deshalb erhielt sie ihren späteren Namen «Engelsburg». Bei Sorrent, auf dem Berge Gausus soll im 9. Jahrhundert nach den Berichten des Pilger-Mönches Bernhard ein Michaelsheiligtum gestanden haben.

In der Normandie wurde der hl. Aubert, der Bischof von Avranches, durch einen Traum dazu bewegt, dem Erzengel Michael ein Heiligtum in der Form einer Grotte auf einer Bergspitze zu errichten, wieder in Anlehnung an den Monte Gargano. Diese Verehrungsstätte auf dem Mont-Saint-Michel wurde im Jahre 709 geweiht.

Ein zweites noch bestehendes Michaelsheiligtum auf einer Bergspitze ist in Frankreich die kleine Kirche Saint Michel d'Aiguilhe, in Le Puy in der Auvergne, und schließlich findet sich ganz abgelegen in den Pyrenäen das Kloster San Michel de Cuxa. Nördlich der Alpen wurden seit der Karolingerzeit die meisten Oberkapellen im Westwerk oder die Sängertribünen in den Querschiffoberkapellen dem Erzengel Michael geweiht[18].

Das *Michaelsheiligtum auf dem Monte Pirchiriano* bildet das Verbindungsglied zwischen dem großen Pilgerzentrum auf dem Monte Gargano in Apulien und den Michaelsstätten jenseits der Alpen.

Nach *Gaddo*[19] sollen östliche Mönche, die aus ihrer Heimat verstoßen worden waren, Norditalien missioniert und dort ihre Heiligen eingeführt haben[20]. Demnach hätten die Byzantiner wahrscheinlich als erste, zwischen 535 und 553, dem Erzengel auf dieser Bergspitze eine Kapelle errichtet. Sie ist heute, so behaupten einige Forscher, noch in der einen Apsis der Krypta erhalten[21].

Für die Langobarden galt diese Michaelsstätte am nordwestlichen Rande ihres Reiches als Gegenpol zu demjenigen im Süden in Apulien[22]. Der Erzengel Michael figurierte in der Gestalt des kriegerischen Gottessoldaten als Schutzpatron der Langobardenfürsten (s. S. 16).

2. Gründung der Abtei

Für die Nachrichten über die Gründung der Abtei und Neuerrichtung einer Michaelsstätte nach dem Sarazeneneinfall im 10. Jahrhundert verlassen sich die Historiker vor allem auf die Chronik des am Ende des 11. Jahrhunderts lebenden Mönches Guglielmus. Die historischen Tatsachen müßten jedoch von den darin enthaltenen Legenden klar geschieden werden[23]. Hier können nur die Forschungsresultate übernommen werden.

Das Gründungsdatum wird mit 966 in der Chronik angegeben: «Anno igitur nongentesimo sexagesimo sexto Incarnationis Dominice constructus ... officius cenobialibus ...[24].» Ein Widerspruch zu diesem Datum findet sich jedoch in der gleichen Chronik, indem sie an einer anderen Stelle von der Gründung während der Regierungszeit des Papstes Silvester II. (999–1003), des Kaisers Otto III. (980 geb. – 1002) und des Bischofs Amizone von Turin (989–999) spricht. Deshalb haben *Claretta*, *Provana und Savio*[25] das Gründungsdatum zwischen *999 und 1002* festgesetzt, obwohl genauer nur 999 in Frage kommt. Dieses Datum ist bis heute in der Forschung anerkannt und übernommen worden. Es gilt für das erste Kloster und dessen erste Kirche. Eine kleine Eremitenkapelle mag auch schon einige Jahrzehnte vorher errichtet worden sein. Somit verliert vielleicht das frühere Datum 966 seine Berechtigung nicht.

In der Chronik wird die Gründung mit mehreren Persönlichkeiten verbunden:

Die schriftliche Überlieferung hält den *hl. Johannes Vincentius* für den Begründer des zweiten Michaelsheiligtums auf dem Monte Pirchiriano. Dieser Heilige wird mit Johannes, dem Bischof von Ravenna von 982 *bis* 997, gleichgesetzt[26]. Er gehörte einer adligen Familie der Besate an und hatte Beziehungen zum hl. Romuald, dem späteren Begründer des Camaldulenserordens. Dieser letztere lebte anfänglich auf dem Monte Caprasio, zog dann aber auf den gegenüberliegenden Monte Pirchiriano, wo er zusammen mit dem hl. Johannes seine Tage verbrachte. Dort empfing Johannes auch einen seiner jungen Verwandten, Wilhelm von Volpiano. Bekannt sind seine verwandtschaftlichen Verbindungen mit den Häusern der Canossa, der

Arduini von Ivrea und mit den Markgrafen von Susa. 982 wurde Johannes Bischof von Ravenna, dem damals nach Rom größten Bischofssitz Italiens. 983 berief ihn Otto II. nach Aachen, um seinen Sohn Otto III. zu krönen. Damit Johannes in seine Eremitensiedlung ins Susatal zurückkehren könne, verzichtete er 997 auf den Bischofsstuhl von Pavia. Otto III. konnte somit Gerbert von Aurillac, der 991 zum Bischof von Reims ernannt worden war und der später Papst Silvester II. werden sollte, auf den Bischofsstuhl von Pavia erheben. Johannes starb am 12. Januar des Jahres 1000 auf dem Monte Caprasio in Celle.

Der *hl. Romuald*, Lehrer des hl. Johannes, wurde 906 in Ravenna geboren. Als Benediktiner lebte er in S. Apollinare in Classe. Im Jahre 930 wurde er Eremit und bemühte sich während seiner Pilgerfahrten, die Benediktinerklöster im Apennin, in den Alpentälern und in Gallien bis zu den Pyrenäen zum Eremitentum zurückzuführen.

Als besonderer Verehrer des Erzengels Michael, weihte er ihm die meisten seiner Eremitensiedlungen im Apennin [27].

Der hl. Romuald rief eine Reformbewegung hervor, die parallel zur Klosterreform von Cluny verlief [28]. Er soll auch auf dem Monte Pirchiriano und dem gegenüberliegenden Berg, dem Monte Caprasio, zusammen mit seinem Schüler, Johannes Vincentius, eine Eremitenkongregation gegründet haben. Seine Reisen führten ihn als Begründer des Camaldulenserordens [29] bis zu einem der wichtigsten Klöster in den Pyrenäen, San Michel de Cuxa. Dieses Michaelsheiligtum hatte von seinem großen Schutzherrn, dem Herzog Siegfried von Cerdagne, seinen Namen erhalten. Romuald reiste von dort gemeinsam mit dessen Abt Oliva Capreto (1008-1046) und Petrus Orseolus, dem Dogen von Venedig, weiter und traf den späteren Papst Silvester II., der ebenfalls für die Gründung der Sagra von großer Wichtigkeit ist.

Zwei Legenden über die Gründung der Eremitenkongregation auf dem Monte Pirchiriano durch den hl. Johannes Vincentius sind überliefert. Die erste erzählt, daß er anfänglich auf dem Monte Caprasio, wo er zusammen mit dem hl. Romuald lebte, eine Kapelle bauen wollte. Jede Nacht wurden ihm jedoch die Bausteine entwendet. Da wurde er aber eines Nachts von Engeln auf den Monte Pirchiriano hinüber getragen und erhielt von ihnen den Befehl, auf diesem Berg ein Michaelsheiligtum zu errichten.

Die zweite Legende berichtet von einem Wunder, das sich bei der Besichtigung des schon errichteten Kirchleins durch den Bischof von Turin, Amizone, ereignete. Vom Tal aus erblickte dieser ein riesiges Feuer am Himmel, das auf den Berg herniederleuchtete und ihm die Stätte zur Gründung wies.

Wilhelm von Volpiano, ein Adliger aus der Familie der Arduin von Ivrea, der verwandt war mit den Markgrafen von Susa und den Besate, der Familie des hl. Johannes Vincentius, wurde 962 auf der Isola di San Giulio im Ortasee geboren, zur Zeit, da die Insel in den Besitz Ottos I. überging [30]. Er wurde im Kloster San Michele

in Locedio bei Vercelli Mönch. Nach Streitereien mit dem Bischof von Vercelli zog er sich in die Einsamkeit zu Johannes Vincentius zurück. Dort blieb er auch nach dessen Berufung zum Bischof von Ravenna, bis er sich dem Gefolge des von Rom nach Burgund reisenden Abt Mayolus von Cluny anschloß. Dieser setzte ihn 990 als Abt von S. Bénigne von Dijon ein[31].

Nachrichten über die eigentliche Gründung eines Klosters gehen erst aus dem Folgenden hervor: *Papst Silvester II.*[31a], dessen ursprünglicher Name Gerbert von Aurillac war, und der vor seiner Berufung zum Papst Bischof von Reims war, forderte unter seinen Landsleuten einen Grafen *Hugo von Montboissier* auf, mit ihm nach Rom zu pilgern. Dieser erhielt vom Papst den Befehl, als Sühne ein Kloster auf dem Monte Pirchirano zu errichten, das die großen Pilgerscharen auf dem Wege zwischen Frankreich und Italien beherbergen könne. Die Funktion, als Pilgerherberge, als wichtige Zwischenstation zwischen Frankreich und dem Papst in Rom und dem Michaelsheiligtum auf dem Monte Gargano, zu dienen, bestimmte die Vergrößerung der kleinen Michaelsstätte in ein mächtiges Kloster viel eher als das Bedürfnis, den Erzengel Michael in vermehrtem Maße zu verehren.

Diese Darlegungen wollen vor allem darauf hinweisen, daß die künstlerischen Quellen und Vergleichsobjekte nicht nur in unmittelbarer Nähe, sondern auch in großer geographischer Distanz von der Sagra liegen können.

Hugo von Montboissier bat den Auvergnatischen Abt *Arvertus von Lézat*, das Kloster zu bauen. Er erwarb von den Markgrafen von Susa große Ländereien und setzte Arduin als ersten Abt ein. In seine Amtsperiode und in diejenige des zweiten Abtes, *Benedikt I.* (1002–1045), muß die Bauzeit der ersten größeren Kirche und der dazugehörigen Klostergebäude mit der «Forestaria», der Pilgerherberge, fallen.

3. Die Blütezeit des Klosters vom 11. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts

Sehr bald erreicht das Kloster eine große wirtschaftliche und kulturelle Blütezeit. Unter den folgenden Äbten lassen sich immer wieder kulturelle und politische Verbindungen mit Frankreich feststellen:

Benedikt I. nahm 1031 am Konzil von Limoges teil.

Benedikt II. (1061), der 3. Abt, war ein Adliger aus Toulouse und hatte seine Beziehungen zum Kloster St. Hilaire in Carcassonne beibehalten. Ihm ist die Bedeutung des Klosters als Kulturzentrum und Studienort von klassischen Autoren zu verdanken. In seiner Amtszeit schrieb der Chronist Guglielmus zwischen 1066 und 1095 die Geschichte des Klosters, die Vita des hl. Johannes Vincentius und diejenige seines Abtes, Benedikt II.

Ermengardus (1095) begab sich ans Konzil von Clermont. Im Jahre 1114 wurde ihm von Papst Pascal II. für sich und seine Nachfolger das Privileg, die Mitra zu tragen, zugestanden, ein Vorrecht, das bisher nur die Äbte von Montecassino und

Cluny besessen hatten. 1103 schenkte Umberto II., Graf von Savoyen, dem Kloster die Ortschaft und die Ländereien von Giaveno.

Als Nachfolger wurde wieder ein französischer Abt gewählt: *Gaufredus* (1124), der frühere Abt von S. Pierre in Maillezais (Vendée).

Unter *Stefan* (1148) wurden der Sagra durch Kaiser Friedrich Barbarossa im Jahre 1162, in einem Diplom Rechte erteilt[32]. Man nimmt an, daß in dieser Zeit der großen Ausdehnung des Klosters und der ständigen Zunahme an Mönchen, eine Vergrößerung der Kirche nötig wurde, und daß der Baubeginn der heutigen Kirche in diese Zeit fallen könnte (s. Architektur). Urkundliche Gewißheit ist für diese Behauptung jedoch nirgends gegeben, und es wird sich nach einer stilistischen Analyse der heutigen Klosterkirche zeigen, ob sich diese, von verschiedenen Historikern ausgesprochene Annahme auch vom architekturgeschichtlichen Standpunkt aus vertreten läßt.

Benedikt III. (1170) wird beauftragt, zwei Söhne des englischen Königs Heinrichs III. zu trauen und kommt für diese Feierlichkeiten auf den Mont-Saint-Michel, wo er auch den früheren Abt der Sagra, Stephan, wiedertrifft.

Eine Bulle von Innozenz III., von 1216, führt die verschiedenen Besitztümer und Tochterklöster der Sagra di San Michele auf; es geht daraus hervor, daß das Kloster in Norditalien, Zentral- und Mittelfrankreich und Nordspanien viele Ländereien besessen hat[33].

4. Geschichte bis heute

Die weitere Geschichte des Klosters ist in diesem Zusammenhang nur insofern interessant, als sie die Veränderungen und Restaurationen der romanischen Bauten betrifft (s. Architektur).

Man muß sich der strategisch ausgesprochen günstigen Lage des Klosters bewußt werden, um die Welle der Verwüstungen durch Kriege zu verstehen, die dort bald nach der Blütezeit im 12. Jahrhundert einsetzte. Schon 1077 wurde das Kloster bestürmt, da sich Cunibert, der Bischof von Turin, und Peter I. von Savoyen um den Besitz stritten. Gregor VII. schrieb deshalb an Adelaide von Susa: «Wir empfehlen Dir den Schutz für den Abt und das unsichere Kloster zu übernehmen, da wir es in schwere Verwirrungen verwickelt sehen[34].» Auf die Zeit der großen Ausbreitung und Blüte folgte 1379 der erste große Schlag: Der Abt wurde durch eine weltliche «Commendatio» ersetzt.

1622 gab es noch drei Mönche, und dann blieb das Kloster fast unbewohnt, bis es 1836 von den Rosminianern wieder bezogen wurde. Diese Patres bewirkten die im 19. Jahrhundert erfolgte Restauration und Wiederherstellung der Kirche und eines Teiles der Klostergebäude[35].

Im 15. Jahrhundert konnte das ganze Archiv aus dem bedrängten Kloster nach Giaveno evakuiert werden. Ein Teil der Mönche siedelte auch hinüber. Die überaus

reiche und berühmte Bibliothek ist jedoch in den durch Kriege erfolgten Feuersbrünsten zugrunde gegangen, und keine Handschrift hat sich erhalten[30].

C. ZUSAMMENFASSUNG

Als besonders wichtige Resultate des geschichtlichen Überblickes sind zu verzeichnen:

Die Sagra di San Michele ist eine der großen Michaelsstätten und unter diesen das Verbindungsglied zwischen denjenigen Frankreichs und des Ursprungsortes in Süditalien, des Monte Gargano in Apulien.

Für die Gründung sind zuerst die Byzantiner, dann vor dem 10. Jahrhundert die Langobarden verantwortlich; diese Letzteren nützten aus politischen Erwägungen die strategisch günstige Lage aus. Dies erklärt die Erweiterung der Eremitensiedlung und Gründung eines Klosters am Ende des 10. Jahrhunderts, in welchem der Bau einer Pilgerherberge, an der schon seit der Römerzeit benützten Verbindungsstraße zwischen Frankreich und Italien, das Hauptanliegen war.

Die Gründung wurde einerseits von Italienern, Wilhelm von Volpiano, Johannes Vincentius, andererseits von Franzosen, speziell aus der Auvergne, von Papst Silvester II., Hugo von Montboissier und dem ersten Abt, Arvertus von Lézat, veranlaßt und unterstützt.

In seiner Blütezeit vom 11. bis 13. Jahrhundert beherbergte das Kloster viele berühmte, für die Kloster- und die ganze Kirchengeschichte wichtige Persönlichkeiten. Seine Ländereien erstreckten sich von Apulien bis Catalonien, und es konnte sich als wichtige Stätte des kulturellen Lebens mit einer an klassischen Autoren reichen Bibliothek rühmen.

Die zentrale Stellung unter den mittelalterlichen Klöstern läßt auch für die künstlerische Gestaltung Werke von hoher Qualität erwarten.

II. ARCHITEKTUR

VORAUSSETZUNGEN

Aus der historischen Einleitung geht hervor, daß außer dem Gründungsdatum der Abtei zwischen 999 und 1002 für die *Baugeschichte* der Kirche und der Klostergebäude weder eine Grundsteinlegung noch ein Weihedatum überliefert sind. Es fehlen jegliche Dokumente für die späteren Bauetappen. Die Bauteile mit historischen Daten zu verbinden, bleiben reine Hypothesen[37]. Deshalb soll eine Baugeschichte erst nach der Beschreibung durch eine stilistische Datierung der verschiedenen Bauteile versucht werden.

Die Bauteile der Abtei Sagra di San Michele sind in ihrer architektonischen Gestaltung als Klosterbezirk eine einmalige Schöpfung, die weitgehend von der *topographischen Lage* mit den großen Niveauunterschieden diktiert wird. Die Spitze des hoch über das Susatal aufragenden Monte Pirchiriano ist von dem mächtigen Gebäudekomplex der Abtei gekrönt, aus dem die *Kirche* majestätisch herausragt (Abb. 5). Darunter, in den Substruktionen, befinden sich rings um den Bergkegel die verschiedenen *Klostergebäude*, die heute zum Teil nur in Ruinen erhalten sind. Von dem im Tal gelegenen Städtchen Sant'Ambrogio her schlängelt sich ein Fußpfad den Berg hinauf und endet in einer langen im Zickzack angelegten und in den Felsen eingehauenen Treppe, die durch die verschiedenen Vorhöfe und Klostergebäude zur Kirche hinaufführt (Fig. 1). Etwas abseits, in der Mulde, die die Felsspitze von den Bergen im Süden trennt, stehen die Ruinen eines *Zentralbaus*, des sogenannten «*Sepolcro dei Monaci*», der Friedhofskapelle (Abb. 3).

Nur die Kirche mit ihren Substruktionen und die an der Südseite liegenden Klostergebäude sind durch eingehende *Restaurationen*, die von *D'Andrade*[38] im 19. Jahrhundert begonnen wurden und bis 1937 dauerten, in ihrer mittelalterlichen Form wiederhergestellt worden (Abb. 5).

Für diese Arbeit sind diejenigen Architekturteile wichtig, die mittelalterlichen plastischen Schmuck besitzen. Es handelt sich um die Klosterkirche mit ihren Substruktionen und um die Friedhofskapelle, den «Sepolcro dei Monaci».

A. DIE KLOSTERKIRCHE

1. Beschreibung

Die Kirche ist eine dreischiffige querschifflose Emporenbasilika ohne Obergaden und mit Dreiapsidenschluß. Sie ist geostet und ragt auf hohen Substruktionen in

Fig. 1 Grundriß des Klosters von 1907

ihrem östlichen Teil über den Felsstrunk hinaus, so daß die Felsspitze etwa in die Mitte der Kirche an die Stelle der heutigen Krypta (s. S. 28) zu liegen kommt (Abb. 5, Fig. 1).

Der Felsen bestimmt auch den *Grundriß* der Kirche (Fig. 2). Dieser besteht aus zwei Teilen: dem eigentlichen Kirchenkörper und dem sogenannten «Coro Vecchio», einem Teil der Vorkirche, deren Außenmauern nicht parallel zu denjenigen des Hauptbaues verlaufen, sondern nach Süden abgewinkelt sind (s. S. 26).

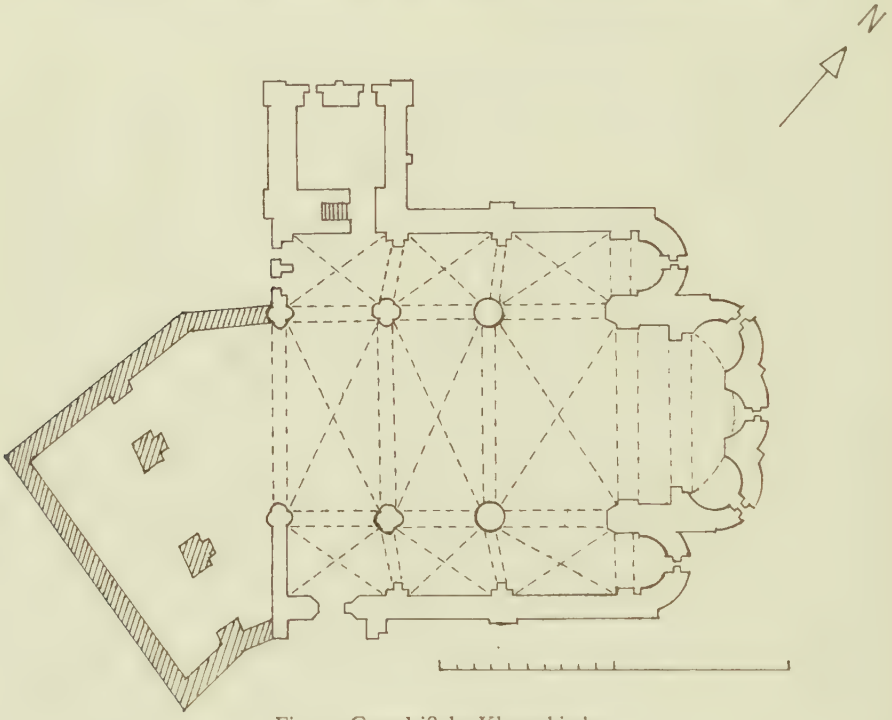


Fig. 2 Grundriß der Klosterkirche

Der Hauptbau besteht aus drei Jochen und hat ein außerordentlich breites Mittelschiff zwischen vergleichsweise schmalen Seitenschiffen. Im Osten enden die Schiffe in halbrunden Apsiden. Die Mittelapsis ist flachgedrückt. Sie weitet sich selbst noch in der Hauptachse in einer Flachnische aus. Diese wird von zwei radial angeordneten Seitenapsiden flankiert. Die Mittelschiffwand ist *im Aufriß* (Abb. 2, 7) zweiteilig: Arkaden- und Emporenzone werden durch ein schmales Gesims getrennt. Die Breite der Joche ist verschieden: das Östlichste und Westlichste sind breiter und mit einem Rundbogen bekrönt, während das Mittlere, schmale, einen Spitzbogen trägt. In den drei Jochen herrscht Stützenwechsel, wobei im Westen Bündelpfeiler, im Osten je ein Rundpfeiler verwendet werden.

Die Stützen bestehen aus einem grünlichen Sandstein. Dazwischen sind die Wände aus Backsteinen gespannt, die in der Apsis und Emporenzone unverputzt, im Schiff hingegen, in der Arkadenzone, mit einem weißen Verputz verkleidet sind.

Das östlichste Eckpfeilerpaar (Abb. 2, 7) ist aus voreinandergeschichteten Wandpilastern gebildet: gegen das Schiff stützt eine Pilastervorlage die Mittelschiffarkaden, der Gurtbogen wird von einem Wandpilaster aufgefangen, dazwischen liegen drei Halbsäulen, die die gewölbten Gurten und die Emporen-Wölbungen tragen.

Aus dem Rundpfeiler (Abb. 7) entspringt eine Wandpilastervorlage gegen das Mittelschiff, die den zweiten Gurtbogen auffängt. Der westliche freistehende Bündelpfeiler (Abb. 2) besteht aus einem quadratischen Kern und vier Halbsäulenvorlagen, wobei die Ecken des Kerns durch kleinere Halbsäulen markiert werden. Gegen das Mittelschiff läuft der Pilaster und die davorliegende Halbsäule als Wandvorlage bis an den Gurtbogenansatz weiter. Die Kapitelle an der Arkadenansatzstelle sind reich verziert und durch einen durchlaufenden Kämpfer und Schaftring zu einem umlaufenden Ring vereint.

Das Eckpfeilerpaar im Westen ist aus Pilaster und Halbsäulenvorlagen analog zum westlichen freistehenden Pfeilerpaar gebildet, während die Östlichen durch beidesmal auftretende Pilastervorlagen, statt Halbsäulen, einander angepaßt sind.

Gegen das Mittelschiff sind die Emporenöffnungen bei der Wölbung des Langhauses (1937) auf Grund vorhandener Anhaltspunkte wieder hergestellt worden. Sie füllen nicht die ganze Wand aus. Über dem östlichen Joch befindet sich eine Triforenöffnung (Abb. 7). Sie wird durch drei kleine Rundbogen gebildet, die von zwei Säulchen getragen und von einem Blendbogen zusammengefaßt werden. Die beiden westlichen Öffnungen (Abb. 2) sind jedoch nur zweiteilig und werden von einem Spitzbogen bekrönt. Ein deutlicher Unterschied ist in der Kapitellplastik anzutreffen (s. S. 122).

Das Gewölbe, welches 1937 an die Stelle des im 17. Jahrhundert erstellten Tonnengewölbes gesetzt wurde, soll den ursprünglichen Zustand wiedergeben. Je ein queroblonges, vierteiliges Kreuzrippengewölbe pro Joch im Mittelschiff (Abb. 2) wird durch spitzbogenförmige Gurtbogen geteilt. Die Seitenschiffe (Abb. 7) weisen pro Joch quadratische Kreuzrippengewölbe auf, die ebenfalls durch Gurtbogen unterteilt sind; über den östlichen Jochen je ein Rundbogen, über den westlichen Spitzbogen.

Gegen Osten folgt ein tonnengewölbtes Vorjoch im Mittelschiff (Abb. 2), während die Seitenschiffe in Halbkreisapsiden schließen. Sie werden durch ein Mittelfenster erhellt (Abb. 2). Die breite Halbkreisapsis in der Mitte besitzt ein großes zentrales Fenster, an dessen Innenlaibungen Figuren angebracht sind, die später getrennt behandelt werden (s. S. 107).

Seitlich neben diesem Mittelfenster weiten sich noch zwei weitere, kleine Halbkreisapsiden aus, die auch am Außenbau hervortreten und je mit einem Fenster

versehen sind (Abb. 5). Neben diesen stehen innen insgesamt vier mehrfach profilierte Vorlagen, die, in der Höhe des Ansatzes der kleinen Apsidenhalbkuppeln, mit Kapitellen enden und darüber noch kurze Wölbungsansätze zeigen. Die beiden westlichen Vorlagen dieser Art stehen unmittelbar vor den Trägern der Gurten, welche sich zwischen dem tonnengewölbten Vorjoch und der großen Mittelapsis befinden. Über die ursprüngliche Funktion dieser niedrigen Vorlagen soll unten eine Hypothese erörtert werden (s. S. 30). Heute dienen sie als Podest für Reliefplatten der vier Evangelisten, die sicher ursprünglich für eine andere Aufstellung geplant waren. Auch diese Reliefs, sowie alle Kapitelle, werden im zweiten Teil dieser Untersuchung eingehend behandelt. Über dem Scheitel der Radialapsiden sind kreuzförmige Lichtöffnungen in die Wand der großen Apsis eingelassen[39].

Gegen Westen öffnet sich das Mittelschiff gegen den *Vorbau* (Abb. 6), der durch zwei kapitell- und basenlose Pfeiler in zwei Querräume unterteilt wird und von einem offenen Dachstuhl überdeckt ist. Zwischen die Pfeiler spannen sich von Norden nach Süden drei Rundbogen. Der *Turm* schließt sich an die Nordseite der westlichsten Seitenschifftravée an und dient in seinem Erdgeschoß als Sakristei. Auf der gegenüberliegenden Seite, im Süden, befindet sich der *Haupteingang zur Kirche*. Ein *kleines Portal* an der Westwand des nördlichen Seitenschiffs führt auf eine Terrasse hinaus.

Der Außenbau (Abb. 1, 5)

Die Klosterkirche (Abb. 1) ist mit einem abgestuften Dach bedeckt, das für das Innere eine reine Basilika vermuten läßt. Die Fenster an der äußeren Obergadenwand führen jedoch ins Gewölbe und lassen kein Licht ins Mittelschiff[40]. Seitlich wird der Schub der Gewölbe in je vier großen Strebepfeilern aufgefangen. Aus den Emporen öffnet sich ein Zugang zu einem äußeren Laufgang, der als eine offene «Loggia» um die Hauptapsis herumführt. Sie lockert als einzige Verzierung den Außenbau auf. Die Außenmauern (Abb. 5) bestehen aus großen Quadern, im Osten aus dem grünlichen Sandstein des Innenbaus und analog zu Innen im Westen aus einem Wechsel von gelben und rötlichen Steinen. Die Außenmauern des «Coro Vecchio» sind aus kleinen unregelmäßigen Steinen gebaut. Eine deutliche Baunaht ist auf der Südseite zwischen den beiden mittleren Strebepfeilern erkennbar. Dort wechselt außer der Mauerart auch die Fensterform von einem rundbogigen zu einem viel größeren spitzbogigen Maßwerkfenster[41].

Hohe *Substruktionsmauern* (Abb. 5) waren vor allem im Osten als Stütze der Chorpartie nötig. Eine riesige in drei Teile gegliederte Mauerflucht leitet in die drei Apsiden über. Am Fuße der hohen Mauer, in der gleichen Achse zum großen Fenster der Mittelapsis, befindet sich das unterste Eingangsportal für den ganzen Baukomplex.

Der mittlere Teil des Unterbaus ist von zwei schmäleren zurücktretenden Mauern flankiert, die je eine der Seitenapsiden stützen. Das Strenge dieser 41 m hohen Mauer ist durch Fensteröffnungen in den Seitenteilen und durch eine plastische Verlängerung und Variation des Portalrahmens gebrochen. Die breite Portalöffnung wird von einer leicht vorgekröpften Umrahmung betont. Die Kapitelle der Pilaster und der dazwischenliegenden Halbsäulen sind mit Tieren verziert (Abb. 49, 53) (s. S. 119ff.). Die Portalumrahmung ist nach oben verlängert als Obergeschoß einer doppelstöckigen Vorhalle, die flach an die Wand gedrückt wurde. Lange Halbsäulen, die in Blattkapitellen enden und einen zweiten Rundbogen tragen, umrahmen eine große Fensteröffnung und ein darüberliegendes Oculus.

Das Eingangsportal führt in ein düsteres, sehr hohes Treppenhaus, das bezeichnenderweise «*Scalone dei Morti*» genannt wird. Es ist in drei Joche geteilt und mit Kreuzgratgewölben überdeckt, die von breiten Pfeilern getragen werden. Der einzige freistehende Pfeiler weist die stattliche Höhe von 19 m auf. Um diesen dreht sich die in die Felswand eingehauene Treppe von Norden nach Süden herum, und steigt dann steil bis zum Zodiakus-Portal.

Die Pilasterkapitelle sind teilweise unbehauen, teils durch Volutenornamente verziert (s. S. 119/121). An der Felswand befanden sich ursprünglich Begräbnisstätten, die diesem Raum seinen Namen verliehen.

Das *Zodiakus-Portal* (Abb. 8, 9) bildet den Abschluß dieses dunklen Aufgangs und leitet hinaus auf die offene Terrasse an der Südseite unterhalb der östlichsten Seitenschifftravée der Kirche. Von dort führt eine Treppe der Südwand entlang zum eigentlichen Eingang der Kirche weiter. Den Skulpturen dieses Durchgangsportals mit den Sternbildern gilt der zweite Teil dieser Arbeit.

Von den *Klostergebäuden* (Abb. 1) sind nur die südlichen wieder in Stand gesetzt worden. Ein kleiner Klosterhof mit einem Ziehbrunnen markiert den Ort des früheren Kreuzgangs.

2. *Stilgeschichtliche Einordnung und Datierung*

Aus der Beschreibung des Mauerwerks, der Fenster und Stützenform geht hervor, daß drei stilistisch und zeitlich verschiedene Bauteile zu unterscheiden sind:

1. Der östliche Teil mit dem Chor und seinen Substruktionen bis zum zweiten Joch des Langhauses.
2. Die beiden westlichen Joche des Langhauses.
3. Der «Coro Vecchio».

Trotzdem ist der *Gesamtcharakter des Baus* einheitlich romanisch. Der dreischiffige Grundriß mit 3-Apsiden-Abschluß, Emporen und Kreuzrippengewölbe mit spitzbogigen Quergurten im Mittelschiff, Rundbogen in den Seitenschiffen, ist von Anfang an festgelegt worden. Abweichungen finden sich nur in den beiden west-

lichen Jochen, die nach einem längeren Unterbruch in ihren Einzelformen rein gotisch gebildet wurden.

Der Bau ist im Osten begonnen worden. Der Neubau schloß an den Chor der alten Kirche an und mußte ganz auf Substruktionen gebaut werden. Der Bauunterbruch läßt sich möglicherweise durch das Abreißen der älteren Kirche im Westen (Coro Vecchio), die während des Baus des neuen Chores noch in Benützung stand, erklären[42]. Von einer Planänderung kann nicht gesprochen werden. Nach dem scheinbar längeren Unterbruch ist die neue Werkstatt mit ihren neuen dekorativen Mitteln dem schon bestehenden Gesamtplan gefolgt.

Der querschifflose Grundriß mit drei Schiffen, die je in einer Apside enden und die Zwerggallerie, die das Äußere der Apsis umzieht, haften ganz in der lombardischen Tradition.

Andererseits sind die neuen Formen im Aufriß von *Wagner-Rieger*[43] aus der oberitalienischen Zisterzienserarchitektur abgeleitet worden. Parallelen sind mit dem Aufriß des Langhauses von *Morimondo* (*1134 beg.*) feststellbar, dessen Stützen Rundpfeiler sind. Die über diesen aufwachsenden Vorlagen für die Wölbung sind ähnlich gestaltet. Auch die übermäßige Breite des Mittelschiffes, die queroblonge Einzeljochwölbungen zur Folge hat, leitet Wagner-Rieger von Morimondo ab. Rundpfeiler mit Wandvorlagen, die Gurten stützen, gibt es aber auch in früheren Zisterzienserbauten, z. B. Chiaravalle Milanese, wo sie erstmals in der italienischen Zisterzienserarchitektur auftreten. Chiaravalle hat das Motiv aber nicht von den Zisterziensern übernommen, denn diese Stützenform ist sowohl in Burgund im 11. Jahrhundert in Tournus, Chapaize, Forges, St. Vincent-de-Près als auch in Italien am Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts an S. Abbondio in Como (beg. 1095), St. Eustorgio in Mailand (ca. 1140) und im Dom von Piacenza (beg. 1135) verwendet worden.

Die Stützenform der Sagra schließt sich also an eine Form an, die in Oberitalien seit dem Ende des 11. Jahrhunderts geläufig war.

Die Verbindung mit dem Dom von Piacenza tritt hier zum erstenmal auf, eine Verbindung, die in der Plastik immer wieder zu beobachten sein wird. In den gedrungenen Proportionen ist eine Ähnlichkeit mit Morimondo und anderen oberitalienischen Zisterzienserbauten unverkennbar[44]. Alle diese Bauten zeichnen sich gegenüber den Kathedralbauten, z. B. dem Dom von Piacenza, durch ihre Gedrungenheit aus, was durch die Breite und Schwere des Mittelschiffes hervorgerufen wird. In der Lombardei zeigt sich diese Tendenz in der Gruppe von Pseudobasiliken wie Sant'Ambrogio in Mailand[45], die zwischen das Ende des 11. Jahrhunderts und die Mitte des 12. Jahrhunderts datiert werden.

Andererseits könnten diese gedrungenen Proportionen des Mittelschiffs und die ungewöhnliche *Lösung der Mittelapsis* von südwest-französischen Kirchen beeinflußt worden sein, wie *Wagner-Rieger* erstmals gezeigt hat. Die Anordnung der

Hauptapsis, die selbst wieder zwei Nebenapsiden ausbildet, erinnert zunächst an die Umgangschöre mit Radialkapelle, die im 12. Jahrhundert in Italien nur einige wenige Vertreter gefunden haben[40]. Während aber bei diesen Bauten der Chorumgang alle drei Langschiffe umfaßt, entspricht in der Sagra die große Tribuna mit den Radialkapellen lediglich dem Mittelschiff, da die Seitenschiffe eigene Apsidenabschlüsse besitzen. Außerdem wurde gar kein Umgang ausgebildet, an den sich Kapellen ansetzen konnten, denn diese werden direkt aus der Hauptapsis herausgebildet.

Ohne eine Unterteilung und Absonderung der einzelnen Raumkompartimente blieb der Altarraum einheitlich und klar überschaubar, ein Ideal, das die italienische Architektur immer angestrebt hat, und woraus sich das seltene Auftreten von Umgangschören in Italien erklärt hat.

Diese Lösung kann jedoch nicht als eigenständige Leistung dieses Baues in Anspruch genommen werden, da in der italienischen Baukunst sämtliche Zwischenstufen dafür fehlen.

Vielmehr kann ein Einfluß aus süd- oder westfranzösischen Gebieten angenommen werden, wo es schon vorher zu ähnlichen Abbreviaturen und Vereinheitlichungen des Umgangschores gekommen war (Reduktionsstil). Hierzu können die Kathedralen von Angoulême, Montbrou, Chamalières-sur-Loire, Souillac, Solignac, Cahors usw. als Vergleich dienen, bei denen ganz analog aus der Mittelapsis kleinere, radialgestellte Apsiden heraus entwickelt und von Wandvorlagen und Blendbogen umrahmt wurden. Diese abgekürzten «Umgangschöre» wurden in Frankreich vorwiegend bei einschiffigen Kirchen verwendet, deren Langhaus dementsprechend breit ist. Beide Tatsachen: breites Schiff, wobei die Seitenschiffe wie Nebenkorridore erscheinen, und übersichtlicher Chorteil gehen auf den ähnlichen Willen nach Einheitlichkeit und Überschaubarkeit zurück[47].

So scheint *Wagner-Rieger* geneigt, die westfranzösischen Bauten als Vorbild für den Gesamtentwurf zu sehen. «Die Basis für solche Einflüsse wird durch die Internationalität, die der Sagra als Treffpunkt von Pilgern der verschiedensten Teile Europas zukam, geliefert, abgesehen davon, daß das Kloster selbst reiche Besitzungen in Spanien und Frankreich hatte.»[48]

Im Gesamtcharakter des Grundrisses haftet der Bau in der lombardischen Tradition der dreischiffigen, querschifflosen Benediktinerabteikirchen mit Emporen, ohne Oberlicht und 3-Apsiden-Schluß. Die Fundamente des im 11. Jahrhundert entstandenen Baus weisen die gleiche Grundrißform auf (s. S. 26).

Die Verwendung von Rundpfeilern kann mit der gleichzeitigen Zisterzienserarchitektur in Oberitalien und mit der schon früheren Verwendung dieser Stützenform in S. Abbondio (1095) und eine Generation später in Stadtkirchen wie dem Dom von Piacenza (n. 1122) und S. Eustorgio in Mailand (1140) in Verbindung gebracht werden[49].

Die Chorform und Akzentuierung des übersichtlich breiten Schiffes leitet sich von westfranzösisch-romanischen ein-schiffigen Kirchen ab.

Die äußere Zwerggallerie an der Hauptapsis ist ein häufig auftretendes Motiv in der oberitalienischen Romanik, das eine lange Wandlung von den Blendbogenarkaden der ravennatischen Bauten des 6. Jahrhunderts zu einem offenen Laufgang an den Kathedralbauten des 12. Jahrhunderts durchgemacht hat.

Datierung

Die Datierung der Klosterkirche ergibt sich aus stilistischen Vergleichen. Den Bau mit historischen Tatsachen in Verbindung zu bringen, wie das von allen Forschern, einschließlich *Wagner-Rieger* getan wurde, kann nur mit Vorbehalt übernommen werden. Die stilistischen Formen passen in die Mitte des 12. Jahrhunderts, da die Formen etwas jünger als die Vergleichsbeispiele anzusetzen sind[50]. Unter Abt Stefan (1148–1170) erhält die Sagra 1162 von Kaiser Friedrich Barbarossa ein Diplom, das die Rechte der Sagra bestätigt. Für die Sagra war diese Zeit eine Blütezeit, wo sich die Mönchszahl, die Besitztümer und Privilegien vermehrten, und so könnte der Wunsch nach einer neuen, größeren Klosterkirche in diese Zeit fallen. Hiefür fehlen jegliche Dokumente außer dieser Bulle, während die Zeit vor 1100 durch den Mönch Guglielmus in seiner Chronik gut dokumentiert ist.

Die Skulpturen der Kirche, die in einer erst fortgeschrittenen Phase der Bauzeit entstanden sein können, sind stilistisch in die Zeit von 1150 bis 1170/80 zu datieren (s. 3. Teil der Arbeit).

B. DIE VORGÄNGERBAUTEN DER HEUTIGEN KLOSTERKIRCHE

Ältere Bauteile als die Ostpartie der Klosterkirche sind auf der Bergspitze die Krypta, der schon genannte «Coro Vecchio» und die Fundamente einer dreischiffigen Anlage, die unter dem jetzigen Fußboden der Kirche gefunden wurden.

1. Die Krypta[51]

Zwischen den mittleren Pfeilern des Mittelschiffs liegt unter dem Fußboden die nach Osten gerichtete Krypta (Fig. 1). Sie ist auf der Südseite durch eine Treppe mit der Kirche verbunden, auf der Nordseite führt ein Ausgang in den Turm. Die Krypta besteht aus drei ungleichgroßen Apsidenräumen, die im Westen durch einen quergestellten Gang in der Mitte miteinander verbunden sind, so daß sie im Grundriß den Anschein einer Dreiapsidenanlage erwecken. Die einzelnen Räume

unterscheiden sich jedoch nicht nur in Ausmaß und Form voneinander, sondern sind auch in der Mauergliederung ganz verschieden gestaltet.

Der Nordraum besteht aus einem tonnengewölbten Saal mit einer leicht eingekröpften Apsidenöffnung, in deren Mauer Reste von Fenstern sichtbar sind. Die Mauer ist aus unregelmäßig geschichteten Steinen gestaltet und ungegliedert.

Die Gesamtansicht der breiteren mittleren Apsis ist durch eine bis in die Mitte reichende eingebaute Mauer gestört. In der Verlängerung der Apsis schließt nicht ein längsrechteckiger Saal an, sondern ein tonnengewölbter Querraum, dessen Westwand durch vier Nischen gebrochen ist. Sie setzen etwa 50 cm über dem Fußboden an und reichen bis zum Gewölbe hinauf.

Der südliche Raum ist gegen Westen durch einen grösseren längsrechteckigen Saal verlängert. Nur die Apsis dieses Raumes wird durch Lisenen, die Rundbogen tragen, gegliedert.

Daß es sich um einen uneinheitlichen dreiteiligen Komplex handelt, ist klar. Die drei Räume sind zu verschiedenen Zeitpunkten errichtet worden. Bis auf die letzte Restauration von 1938, sind die Räume ohne architekturgeschichtliche Untersuchungen auf die verschiedenen ersten Eremitenkapellen der Gründungszeit verteilt worden[25]. Durch eine stilistische Entwicklung innerhalb der Mauertechnik kann festgestellt werden, daß der südliche Raum der jüngste ist. Es drängt sich aber die Frage auf, ob diese Räume überhaupt ursprünglich freistehende Kapellen gewesen sein können, oder ob sie nicht von Anfang an als Kryptenanlagen geplant worden sind, die von einem einfachen Kryptenraum ausgehen. Die Mauerdicke und Gewölbekonstruktion sprechen für die ursprüngliche Planung als Krypta. Diese bestand aus der mittleren Apsis mit dem Querraum, dessen Nischen für die Bestattungen oder Reliquien ein bekanntes Kryptenmotiv bilden[53]. In einem späteren Zeitpunkt wurde die Krypta durch die beiden seitlich anschließenden Räume erweitert[54].

2. Die Fundamente eines Vorgängerbaus und der «Coro Vecchio»

Bei den Ausgrabungen durch *D'Andrade*[55] kamen zwischen dem Fußboden der heutigen Kirche und den Gewölben der Krypta Fundamente einer dreischiffigen Anlage zum Vorschein. Sie zeigen einen Dreiapsidenabschluß, dessen Hauptapsis sich mit dem mittleren Kryptenraum deckte (s. Grundriß von 1907, Fig. 1). Dieser Bau mußte der spätromanischen Kirche weichen. Im Aufriß ist nur sein westlicher Teil in der Vorkirche, dem sogenannten «Coro Vecchio» (Abb. 6), erhalten. Er weist aber auch zu den Fundamenten eine Achsenverschiebung auf. Mit solchen Achsenverschiebungen muß hier jedoch wegen des schiefen Geländes gerechnet werden. Die Stützen des «Coro Vecchio» bestehen aus rechteckigen kapitell- und basenlosen Pfeilern, die mit oberitalienischen Bauten des 10./11. Jahrhunderts vergleichbar sind[56]. Hingegen müssen ursprünglich die Arkadenbogen nicht von

Norden nach Süden verlaufen sein, sondern sie spannten sich zu den Pfeilern, gegen Osten, deren Fundamente unter dem heutigen Fußboden verdeckt liegen. Die ganze Anlage mit einer einfachen Krypta wäre um 1000 zu datieren und könnte somit als Gründungsbau gelten, der von Papst Silvester II. in Auftrag gegeben und von Hugo de Montboissier zwischen 996 und 1002 begonnen worden war[57].

C. DER «SEPOLCRO DEI MONACI»

1. Beschreibung, stilistische Einordnung und Datierung

Die Ruinen dieses etwas abseits liegenden Zentralbaus (Abb. 3, 4) haben zu verschiedenen Deutungen geführt. Eine zuverlässige Rekonstruktion des Aufrisses[58] zeigt einen Zentralbau, der über einem achteckigen Grundriß (Fig. 1) errichtet ist; er weitet sich zu acht Apsiden aus, wobei vier rechteckige die Hauptachsen markieren und vier halbkreisförmige dazwischen zu liegen kommen (Abb. 3, 4). Der mittlere Raumteil wird durch eine Kuppel mit Laternenabschluß bedeckt, während die Apsiden eigene niedrigere Dächer besitzen. Die aus kleinen Quadern bestehenden Außenmauern sind durch Lisenen, die durch Blendbogenfriese verbunden werden, gegliedert. Die innere Wand war nicht verziert.

Formal schließt sich dieser Zentralbau an die zahlreichen oberitalienischen Baptisterien an, die zwischen dem 8. und 10. Jahrhundert entstanden sind. Die Datierung kann nur durch stilistische Ableitungen erfolgen und schwankt in der Forschung zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert[59]. *Kingsley-Porters* stilistische Vergleiche scheinen am meisten zu überzeugen. Er datiert die Kapelle an den Anfang des 12. Jahrhunderts. Die Mauergliederung, die aus einer grobgehauenen Mauer mit einfachen Blendbogen- und Lisenendekorationen besteht, läßt hingegen auf eine Datierung ins 11. Jahrhundert schließen. Ein Vergleich mit Zentralbauten dieser Zeit in Oberitalien zeigt, daß das verwandteste Beispiel das Baptisterium von Biella ist. Dieser Bau ist mit der Lombardei sehr eng verbunden. Nach der letzten großen Untersuchung[60] wird der Bau ins zweite Viertel des 11. Jahrhunderts datiert. Die Außengliederung ist aus schachtförmig geöffneten Blendbogen gebildet, die in die mittlere Entwicklungsstufe dieses Dekorationstypus gehören, nämlich zwischen die glatten Blendbogenfriese seit dem 16. Jahrhundert und die offenen Loggien des 12. Jahrhunderts. Vergleichbar für Biella sind die Apsiden von S. Pietro in Agliate und S. Vincenzo in Prato in Mailand (11. Jahrhundert). Der «Sepolcro dei Monaci» ist jedoch nur durch einfache Blendbogen gegliedert, was für eine frühere Datierung sprechen würde. Eine Bereicherung findet sich durch eine gewisse Steigerung der dekorativen Mittel von unten nach oben. Im unteren Teil umrahmen einfache Lisenen die Blendbogenfelder, während es im oberen Ge-

schoß Wandsäulen sind, die dadurch die Wölbung des oberen Teiles unterstreichen. In der Rekonstruktion des Baus wird als Bekrönung eine Laterne gesetzt. Diese würde hingegen zu einer fortschrittlicheren Stufe, zu den Baptisterien von Biella und Florenz passen, die zwischen dem Ende des 11. und Mitte des 12. Jahrhunderts[61] datiert werden. Die Datierung des «Sepolcro dei Monaci» kann demnach nicht näher als zwischen die Mitte des 11. und den Anfang des 12. Jahrhunderts festgelegt werden.

Wichtig für die Untersuchungen über die Plastik ist die Tatsache, daß *Kingsley-Porter* die These erstmals vertreten hat, die Plastiken des Zodiakus-Portals seien ursprünglich für das Portal dieses Zentralbaus gemacht worden und hätten bis zu dessen Verfall 1622 dort gestanden. Ihr heutiger Aufstellungsort in einem Mauerwerk, das später als sie selbst zu datieren ist und die lose Zusammensetzung sprächen für eine spätere Versetzung (s. Rekonstruktion).

2. Die Funktion des Zentralbaus als Grabkapelle

Über die Funktion dieses Zentralbaus gibt sein Name «Sepolcro dei Monaci» schon Auskunft. Er diente den Mönchen als Begräbnisstätte, als Friedhofskapelle. Funde von menschlichen Skeletten inner- und außerhalb des Baues haben diese Annahme bestätigt. Für dieses Kloster benötigte man eine außerhalb der Kirche gelegene Begräbnisstätte. Die Mönche konnten nicht, wie gewohnt, unter dem Fußboden der Kirche begraben werden, da die Fundamente direkt in den Fels gehauen sind. Somit war ein getrennter Friedhofsbezirk nötig, für den die unter der Felsspitze gelegene Mulde günstig war. Die Kapelle war dem hl. Stephanus, dem ersten Märtyrer, geweiht.

Friedhofskapellen als Zentralbauten gehen seit jeher auf das Hl. Grab in Jerusalem zurück. Sie sind meist dem hl. Stephan, wie z.B. auch die getreueste Nachahmung des Hl. Grabes in Rom, Sto. Stefano Rotondo, oder dem Michael geweiht[62]. Seit dem Beginn der Kreuzzüge werden sowohl nördlich der Alpen[63] als auch in Italien[64] zahlreiche Heiliggrabkirchen als Hauptkirchen in Städten errichtet. Sie dienten als Wegstation für die Kreuzfahrer und waren mit Pilgerherbergen und Spitälern verbunden.

Auf der Sagra di San Michele kommt der Bau einer Hl. Grabeskirche nicht von ungefähr, da das Kloster als Wegstation für die Pilger und Kreuzfahrer galt, und der Abt Ermengardus am Konzil von Clermont bei der Verkündigung des ersten Kreuzzuges zugegen war. Es ist sehr wohl möglich, daß er bei seiner Rückkehr auch auf seinem Kloster, das dem «Soldaten Gottes» geweiht ist, ein Hl. Grab errichten ließ.

Die Gesamtanlage mit einer Michaelskirche und einem Hl. Grab, St. Stephan, verbindet zwei religiöse Ideen, die ineinander übergehen. Lange vor den Kreuz-

zügen war das Michaelsheiligtum von den Byzantinern gegründet und dann von den Langobarden aufrechterhalten worden, da diese letzteren Michael, den Soldaten Gottes, als ihren Kriegspatron wählten. Seit den Kreuzzügen erneuert sich seine Funktion als Bezwinger des Bösen. Als Zeichen für die direkte Verbundenheit mit den Kreuzzügen wird hier eine Heiliggrabeskirche errichtet. Diese drückt nicht nur eine religiöse Idee aus, sondern erfüllt auch einen praktischen Zweck, nämlich den einer Friedhofskapelle für die Mönche. Hier figuriert Michael auch wieder als Totenwäger am Jüngsten Gericht.

D. ZUSAMMENFASSUNG DER HYPOTHETISCHEN BAUGESCHICHTE

Seit der Gründungszeit des Michaelsheiligtums im 6. Jahrhundert bis zum Ende der Blütezeit des Klosters im 13. Jahrhundert lassen sich mehrere Baustufen in den vorhandenen architektonischen Resten aufzeigen.

1. Von der ersten Kapelle des 6./7. Jahrhunderts und den Eremitenkapellen des 10. Jahrhunderts sind keine Reste vorhanden, wenn man nicht, wie die ältere Forschung, annimmt, daß die heutigen Kryptenräume sich auf die ersten Kapellen verteilen lassen. Sie sind sicher an Stelle dieser Krypten gestanden; die heutige Anlage scheint jedoch seit jeher als Krypta geplant gewesen zu sein, wobei der mittlere Teil der älteste und die seitlichen spätere Hinzufügungen gewesen sind.

2. Diese Krypta gehörte wahrscheinlich zur ersten Klosterkirche, deren Fundamente sich in der Mittelapsis mit der Kryptenapsis deckt. Dieser dreischiffige Bau wäre um 1000 zu datieren nebst dem Westteil der heutigen Kirche, dem sogenannten «Coro Vecchio» und Resten der ältesten Klostergebäude[65].

Ob ein weiterer Neubau noch vor der heutigen Kirche, also vor der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, errichtet worden ist, zu dem das Zodiakus-Portal gehört hätte, kann nicht mehr festgestellt werden.

3. Der «Sepolcro dei Monaci» gehört stilistisch in die Zeit um 1100 und kann historisch mit dem ersten Kreuzzugsgedanken unter Abt Ermengardus in Verbindung gebracht werden. Falls dieser Zentralbau um 1100 der einzige Neubau dieser Zeit war, ist es wohl möglich, daß das Zodiakus-Portal für ihn geschaffen wurde.

4. Die Klosterkirche wurde im Osten nach der Mitte des 12. Jahrhunderts begonnen und erst im späten 13. Jahrhundert in den westlichen Jochen vollendet und an den «Coro Vecchio» angeschlossen. Die zweite Gruppe von romanischen Skulpturen, die im dritten Teil dieser Arbeit behandelt werden, bilden den plastischen Schmuck dieses östlichen Teils der Klosterkirche.

ZWEITER TEIL

DAS ZODIAKUS-PORTAL

I. BESCHREIBUNG UND FORMANALYSE

A. BESTANDESAUFNAHME UND BESCHREIBUNG

1. Einleitung

Vor 1930 wird in der Forschung über die romanische Plastik Oberitaliens das Zodiakus-Portal kaum genannt[66]. Erst *David Robb* hat 1930 die Plastiken als Frühwerk des Nicolaus beansprucht, sie um 1120 datiert und in seine Nicolaus-Monographie eingebaut[67]. Seither sind seine Forschungsergebnisse in Studien über Nicolaus und über die Plastik in Oberitalien entweder direkt übernommen[68] oder leicht abgewandelt wiedergegeben worden[69].

Eine Einzelanalyse fehlt bisher, sie bildet deshalb den Gegenstand des zweiten Teils dieser Arbeit. Erst bei der stilistischen Einordnung und Datierung wird eine Auseinandersetzung mit den früheren Forschungsergebnissen erfolgen.

2. Portalbeschreibung

Das Zodiakus-Portal (Fig. 1 Abb. 8, 9, 27, 28) bildet den oberen Abschluß des langen, düsteren «Scalone dei Morti» und führt in der Form eines doppelseitig gegliederten Durchgangsportals auf die offene Terrasse, die sich am Fuß des obersten Treppenlaufs befindet.

Über einer mit Skulpturen reich verzierten, vielteiligen Stützpartie wölbt sich ein je viermal, gegen außen und innen abgetrepptes rundbogiges Archivoltensystem, das aus den gleichen glatten Hausteinen wie diejenigen der Mauer selbst besteht[70]. Nur die Türpfosten, welche die Öffnung rahmen, tragen die innerste Archivolte wirklich. Die übrige Gewändezone erfüllt ihre Funktion als Träger der Archivolten nicht, denn ihre Stützen sind weder wie diese nach innen und außen abgetreppt, noch verjüngen sie sich konisch, sondern sie stehen in einer Ebene. Nach innen und außen werden die Türpfosten von je zwei freistehenden, nebeneinandergestellten Säulenstellungen auf erhöhten Podesten flankiert; auf der Südseite fehlt eine Säulenstellung. Zwischen Türpfosten und Säulenstellungen ist beidseitig ein Mauerstück eingefügt, das, mit einem Pilasterkapitell bekrönt, als Wandpfeiler abgelesen wird. Alle Stützenteile tragen ein doppeltes, vorstehendes, gerades Gebälk, an Stelle der Archivolten, die hinter diesen in die Mauer einmünden. Das obere Gebälk verkröpft sich über den Türpfosten.

Die unverzierte, rundbogige Archivoltenpartie, die sich gegen den «Scalone dei Morti» und gegen die offene Terrasse ausbreitet, und eine mit Plastiken reich verzierte Stützenzone, deren Aufstellung gegen die Öffnung zu orientiert und auf

eine Betrachtungsweise von der Seite her ausgerichtet ist, bilden keine Einheit. Das Portal kann nicht als Ganzes von innen oder außen her – wie ein gewöhnliches Portal – erfaßt werden. Der Betrachter ist, um eine Gesamtansicht aller Skulpturen auf einer Seite zu erlangen, gezwungen, sich in die Öffnung auf eine Seite zu stellen. Erst so ist die gegenüberliegende Seite als Ganzes zu sehen. Neben diesem uneinheitlichen Portalaufbau fällt auch die Verwendung mehrerer Steinarten auf: während die großflächigen Archivolten aus dem gleichen porösen, rötlich-grünen Sandstein wie die Mauern der Substruktionen gehauen sind, besteht die zierliche Stützpartie teils aus Marmor, teils aus einem grauen Sandstein. Ihre Dekorationsmotive sind klein und auf Nahsicht ausgerichtet und wirken in ihrer Vielfalt nicht als einheitliche Komposition, während die Archivoltenzone einheitlich das Ganze überspannt. Die Stützenteile stehen auch nicht im Mauerverband, wie die Archivolten, sondern sind locker eingesetzt. Diese Uneinheitlichkeit in der ganzen Portalkonzeption und das Fehlen eines durchgehenden Kompositionsprinzips lassen vermuten, daß Plastikteile und Archivoltenzone ursprünglich nicht für eine gemeinsame Aufstellung berechnet gewesen, sondern erst zu einem späteren Zeitpunkt auf diese Weise zusammengefügt wurde (s. Rekonstruktion S. 64ff.).

In der *Stützenzone* (Abb. 10) zeigt sich eine weitere Uneinheitlichkeit. Die zierlichen kleinen Plastiken unterscheiden sich sowohl in Material, Größe, Kapitell-, Basen- und Säulentypen, als auch stilistisch. Die einzelnen Teile passen oft nicht zueinander. Außer in der gleichartigen Anordnung entsprechen sich die beiden Portalseiten nicht immer in den Motiven der einzelnen Säulenstellungen. Der *Erhaltungszustand* ist gut. Die Oberfläche der Skulpturen ist nicht verwittert, hingegen sind am Gebälk und an verschiedenen Kapitellen einige Kanten abgestoßen (Abb. 10, 24) und Teile abgeschlagen.

3. Die einzelnen plastischen Teile der Stützenzone: ihr Darstellungsinhalt und die Einteilung in verschiedene Gruppen

Nur die beiden Türpfosten[71] entsprechen sich sowohl in ihrer Stellung an den Portalseiten als auch in Material, Form, Darstellungsinhalt und Stil (Abb. 12–19). Die Pfeiler bestehen aus je zwei gleichgroßen aufeinandergestellten Marmorblöcken, wobei die plastische Dekoration über die beiden Teile ohne Unterbruch durchläuft. Nur zwei Seiten, die Stirnseiten und die gegen den «Scalone dei Morti» gewandten Seiten sind mit Flachreliefs verziert und mit einem glatten Rand eingefaßt. Die Seiten gegen die Terrasse sind unbehauen (Abb. 9).

Aus den Stirnseiten ziehen sich aus Masken entspringende *Rankenbänder*, in welchen sich Tiere und Menschen tummeln von unten nach oben. Auf Seite I[72] sind ihre unteren Ränder (Abb. 12), auf Seite II die oberen (Abb. 16) mit erklärenden Sprüchen versehen. Darunter findet sich auf Seite I die Inschrift mit dem Namen

«*Nicholaus*» (Abb. 12), deren Wortlaut verschiedene Auslegungen erlaubt (s. S. 84ff. Inschriften).

Die der «Scalone dei Morti» zugewandte Seite des *Pilasters auf Seite I* ist mit den *zwölf Zodiakuszeichen* (Abb. 14, 15) verziert. Sie sind es, die dem Portal seinen Namen gegeben haben. Die Tierkreiszeichen verteilen sich, mit dem Widder beginnend, von unten nach oben auf nur elf Medaillons; Scorpion und Waage sind nämlich in ein Bildfeld zusammengefaßt (Abb. 14). So ist das oberste zwölfte Medaillon nur mit einer Rosette ausgefüllt (Abb. 15). Während die unteren sechs Tierkreiszeichen für eine horizontale Leseweise komponiert sind, entsprechend den eingeritzten lateinischen Namen auf dem Pilasterrand, stehen die oberen Bilder senkrecht übereinander. Diese Anordnung nimmt Bezug auch auf die natürliche Stellung des Betrachters, der am unteren Teil gleichzeitig mit der Schrift durch die Wendung des Kopfes auch die Bilder lesen kann, ohne sich zu bücken. Die oberen Medaillons hingegen kann er aufrechtstehend erfassen, im Gegensatz zu den Inschriften, die am Rand horizontal weiterlaufen. Auf den Rankenbändern der Stirnseiten sind die Figuren teils senkrecht, teils waagrecht gestellt, wobei die waagrechten Figuren bei der Lesung der Inschriften gerade auf dem Rücken liegen (s. Inschriften S. 84ff.).

Auf der linken *Pilasterseite auf Seite II* (Abb. 18, 19), sind übereinander *neunzehn andere Fixsternbilder* in zwölf rechteckige Bildfelder eingepaßt. Somit fallen öfters zwei bis drei Sternbilder auf ein Bildfeld zusammen (s. Ikonographie S. 69). Die einzelnen Figuren sind alle senkrecht übereinandergestellt, außer dem untersten Sternbild, der Hydra, die auf dem Kopf steht. Fast alle Sternbilder sind inschriftlich auf dem rechten Rand bezeichnet. Beim untersten Bilderfeld mit der Hydra fehlt die Bezeichnung des Raben und der Amphora. Für die beiden obersten Bildfelder fehlen die drei Namen für Adler (Aquila), Pfeil (Sagitta) und die nackte Jünglingsfigur (Herakles), da der Rand und die Hälfte des obersten Bildfeldes abgeschlagen sind. (Für die nähere inhaltliche Beschreibung s. Ikonographie.) Jedes der Bildfelder bildet in sich eine abgeschlossene Einheit und kann isoliert betrachtet werden. Durch den glatten Reliefrand und das organische Verflechten der Bildfeld- und Medaillonränder sind diese Einzelbilder aber auch als ganzes Band wie die Ranken auf den Stirnseiten zusammengefaßt.

Unter den Säulenstellungen beidseitig der Türpfosten finden sich zwischen Basis, Säulenschaft und Kapitell mehrfach deutliche Unterschiede im Material: bei der äußersten Säule auf S. I ist die Basis (Abb. 11) aus Marmor, der Schaft und das Kapitell aus Haustein (Abb. 24). Auch passen oft die Schaft- und Kapitellringe nicht aufeinander, so z.B. bei den beiden tordierenden Säulenschäften und ihren Kapitellen (Abb. 23). Alle diese Unregelmäßigkeiten lassen den Verdacht aufkommen, daß das Portal in seiner ursprünglichen Form nicht dem heutigen Zustand entsprochen hat. Es sollen daher seine Teile getrennt besprochen und in einzelne

zusammengehörige Gruppen eingeteilt werden unter Mißachtung der Reihenfolge in der heutigen Zusammensetzung. Die Gruppierung erfolgt zuerst nach Material und der äußeren Form und Beschaffenheit, darauf soll der Stil jeder Gruppe an Hand einiger Beispiele definiert werden.

Unter den *Säulenbasen* und *-schäften* lassen sich diejenigen, welche mit rein ornamentalen Motiven verziert sind, in eine zusammengehörige Gruppe vereinigen. Sie sind zwar nicht alle aus dem gleichen Marmor oder Stein gehauen, aber sie gleichen sich in der Form. *Fünf* von den sieben *Basen* (Abb. 8/10) sind mehrfach profiliert und auf allen Seiten bearbeitet. Es handelt sich um attische Marmorbasen, von denen die Ecken der *Zweiten von links auf S. II* (Abb. 10) noch durch Blätter markiert werden. Die *Linke auf Seite I* (Abb. 11) weist eine Sonderform auf und besteht aus einem etwas weißeren Marmor als die anderen: Auf dem obersten Wulst folgt zusätzlich ein mit den Blattspitzen nach unten weisender, antikisierender Palmettenfries mit dazwischenliegenden Lotosblättern. Von den *Säulenschäften* sind vier glatt behauen (Abb. 24/10), einer polygonal (Abb. 10) und einer tordiert (Abb. 23) aus Marmor; der zweite tordierende (Abb. 8) dagegen besteht aus Sandstein. Im Gegensatz zu den tordierenden Schäften, welche beide einen oberen Schaftring besitzen, sitzt bei den anderen der Schaft des Kapitells direkt auf dem Säulenschaft auf.

Die *beiden anderen Basen* (Abb. 20/21), die höher und breiter und nur auf zwei Seiten behauen sind, gehören auch stilistisch zusammen. Auf der einen rechts auf S. I. (Abb. 20) ist über einer breiten Plinthe mit der Inschrift LEO ein *Löwe* im Profil dargestellt, der in den Schwanz eines auf der Gegenseite nicht voll ausgeführten zweiten Löwen beißt. Dabei wird er selbst von der rechten Seite durch einen zweiten Löwen angegriffen. Gegen den Säulenschaft zu verjüngt sich die Blockform der Basis zu einem Schaftring, der aus einem Zopfmuster besteht. Statt Löwen sind auf der anderen sonst gleichgeformten Basis (rechts S. II.) (Abb. 21) zwei einander zugewendete geflügelte *Greifen* dargestellt, die zusammen den Kopf eines Bärtigen mit ihren Schnäbeln anpicken.

Die *Kapitelle* lassen sich in zwei Hauptgruppen und einige Einzelstücke aufteilen.

Nur zwei Figurenkapitelle sind wie die beiden Figurenbasen lediglich auf zwei Seiten behauen: *Kain und Abel* (Abb. 22/23) und *Raufende Figuren* (Abb. 25), beide auf Seite I. Es sind beides Kelchkapitelle mit einem geraden Abakus, der mit erklärenden Inschriften versehen ist (s. Ikonographie S. 84). Auf dem Kapitell aus Marmor mit dem Opfer Kains und Abels auf der einen Seite (Abb. 23, Fig. 3) und dem Brudermord auf der Vorderseite (Abb. 22) findet sich das gleiche Zopfmuster am Schaftring wie bei den Figurenbasen und den Rahmen der Sternbilder am Türpfosten. Das andere Kapitell (Abb. 25) mit drei raufenden, nackten Figuren, welche die Ecken markieren, ist dagegen aus Sandstein und besitzt einen einfachen Schaftring. Sein Figurenstil entspricht demjenigen des ersten Kapitells. Die beiden Kapitelle

und die figurierten Basen (Abb. 20/21) bilden zusammen mit den Türpfosten stilistisch eine Einheit.

Zu einer *zweiten Gruppe*, die sich deutlich in Material und äußerer Kapitellform von der ersten unterscheidet, lassen sich die fünf anderen Säulenkapitelle zusammenschließen. Es handelt sich auf Seite I um das Kapitell links mit zwei Szenen aus der *Simsongeschichte* (Dalila schneidet ihm die Haare ab [Abb. 28] und auf der Vorderseite: Simson reißt den Tempel der Philister nieder [Abb. 25]). Die linke Seite (Abb. 24) und Rückseite sind zerstört. Dazu gehört das *Pflanzenkapitell* (Abb. 8) rechts außen und auf Seite II drei Kapitelle von links nach rechts mit der *Luxuria* (Abb. 29/31), die zweimal auf dem gleichen Kapitell figuriert, *drei Adlern* (Abb. 29) und zwei *doppelschwänzigen Sirenen* (Abb. 30). Sie bestehen alle aus Sandstein und sind – im Gegensatz zur ersten Gruppe – auf allen vier Seiten bearbeitet wie die erstbesprochenen Basen, wobei bei der heutigen Aufstellung jeweils nur zwei Seiten voll sichtbar sind. Gemeinsam ist allen der glatte wulstartige Schaftring und der leicht konkave Abakus, dessen Mittelachse durch ein Klötzchen markiert ist. Auch stilistisch bilden sie eine Einheit und bauen auf den gleichen Formprinzipien auf.

Von den vier rechteckigen *Pilasterkapitellen* seitlich der Türpfosten sind alle aus Marmor, außer dem *rechts auf Seite I*, das aus Sandstein ist (Abb. 8). Es handelt sich um zwei identische antikisierende *Akanthuskapitelle* (Abb. 27/29), um ein *Löwenkapitell* (Abb. 30) und beim Sandsteinkapitell um ein leicht abgewandeltes *Akanthuskapitell*; alle Kapitelle haben den gleichen Schaftring und die gleiche Abakusform wie die zweite Kapitell-Gruppe. Sie sind auf drei Seiten behauen, wobei eine Seite heute verdeckt bleibt. Nur die beiden *Sandsteinkapitelle über den Türpfosten* (Abb. 27) sind auf allen drei Seiten freistehend, wenn auch die Seiten gegen hinten in die Wand unter dem Gebälk verschwinden. Diese Kompositkapitelle bestehen aus Blättern, die aus Masken entspringen und sich an den Ecken zu Spiralen formen.

Auf den Säulenstellungen liegt ein doppeltes *Gebälk* aus Sandsteinplatten, die auf beiden Portalseiten aus mehreren Blöcken mit verschiedenartigen Friesmustern auf flachen oder gewölbten Rändern zusammengesetzt sind. *Auf Seite I* (Abb. 24) zieht sich links der gleiche flächige Palmettenfries durch, wie auf der darunterliegenden Blattbasis und auf dem Kalathoskern des Luxuriakapitells. Auf der Gegenseite (Abb. 27) folgt ein Schachbrettmuster, wobei die einzelnen Quadrate aus gerillten Klötzchen bestehen. Das darüberliegende Gebälk wird links von einer gewundenen Blattranke überzogen. Rechts wechselt diese in einen Palmettenfries über, der sich vom ersten dadurch unterscheidet, daß die Blätter jeweils am Stengelansatz durch Ringe betont werden. *Auf Seite II* besteht der obere Gebälkrand aus einem Palmettenfries (Abb. 30), dessen Blätter zungenartig aufsteigen und dessen Zwischenräume tief eingeschnitten sind, im Gegensatz zu den den Reliefrand netzartig überspinnenden Blättern der anderen Friese. Das linke untere Gebälkstück (Abb. 29/31) ist

aus einem doppelten Blattfries gebildet, hinter dem ein stark stilisierter Eierstab steht, entsprechend demjenigen auf dem Blattkapitell der zweiten Gruppe (Seite I rechts außen). Rechts vom Türpfosten liegt auf den Kapitellen ein Gebälk (Abb. 30) mit einem Medaillonfries auf dem gewölbten Rand. Verschiedene geometrische Rosetten sind in Medaillons mit Perlmusterrand eingepaßt. Die plastische Oberfläche ist bei allen Friesen flach gehalten und die einzelnen Glieder passen sich in ein geometrisches Schema.

Zusammenfassung

Aus der äußeren Form und den Dekorationsmotiven ließen sich verschiedene zusammengehörige Gruppen innerhalb der Portalplastik bilden. Auffallend ist dabei, daß Marmor als Material nicht nur für alle Teile der ersten Gruppe von Kapitellen und Basen und den Türpfosten, außer dem Kapitell mit den Raufenden, sondern auch zum Teil für Kapitelle und Basen der zweiten Gruppe verwendet worden ist. Bei der zweiten Gruppe dominiert der Sandstein.

Es lassen sich also zwei feste Gruppen und einige Einzelteile unterscheiden, die ursprünglich auf eine andere Weise zusammengesetzt gewesen sein müssen (s. Rekonstruktion S. 64ff.).

Die beiden figürlichen Kapitelle mit den Inschriften und die Figurenbasen gehören stilistisch eindeutig zu den Türpfosten. Zur zweiten Kapitellgruppe gehört die eine weißmarmorne Basis, da ihr Ornament gleich gestaltet ist; auch die anderen müssen dazugezählt werden, da sie vollrund bearbeitet sind. Außer den zwei marmornen Akanthuskapitellen, die sehr stark antikisierend sind, können alle anderen Pilasterkapitelle ebenfalls auf Grund ihrer äußeren Form und ihrer stilistischen Merkmale der zweiten Kapitellgruppe zugeschrieben werden. Stilistisch und zum Teil motivisch gehören auch die Friese des Gebälks dazu. Die Säulen und die attischen Basen lassen sich an beide Meisterhände zuweisen.

B. DER STIL DER NICHOLAUS-TEILE

Der Stil der ersten Gruppe kann in den verschiedensten plastischen Aufgaben verfolgt werden. Auf den Türpfosten treten Rankenfriese neben Figurenreliefs, die in Bildfelder komponiert sind, auf. Andere Gestaltungsmöglichkeiten zeigen sich in den Figurenkapitellen und -basen, die zum Teil mit mehrfigurigen Szenen, zum Teil aus Einzelfiguren zusammengesetzt sind.

Aus den Sternbilderreliefs sollen ein Bildfeld mit einer menschlichen Figur und eines mit einem Tier herausgenommen und als bezeichnende Beispiele für alle andern Bildfelder analysiert werden.

(Vgl. auch Virgo, Gemini, Aquarius) (Abb. 18). Dieses Sternbild, welches das fünfte Feld von oben auf dem Türpfosten der Seite II ausfüllt, ist als ein jugendlicher Krieger charakterisiert. Er ist in aufrechter Haltung, in Vorderansicht, mit erhobenem Schwert in seiner rechten und entsprechend dazu, mit einem Blütenzweig in seiner linken Hand, in die Mitte des Bildfeldes gestellt. Wie ein antiker Krieger ist er in einen gegürteten, bis auf die Füße fallenden Chiton und in einen darüber geworfenen etwas längeren Mantel gekleidet. Sein Kopf mit kurzen, anliegenden Haaren ist unbedeckt und etwas nach rechts abgewendet, so daß er in Dreiviertelansicht erscheint. – In der klaren Umrahmung des Bildfeldes, der sich die Figur einpaßt und unterordnet, spricht sich schon ein Charakteristikum der *Komposition* aus. Die Figur betont durch ihre Stellung in der Mitte des Bildfeldes die Mittelachse. Von dieser Mitte aus breitet sie sich gegen die Seiten aus, so daß das Bildfeld gleichmäßig ausgefüllt, aber nicht gesprengt wird. Das erhobene Schwert in der oberen linken Ecke entspricht einerseits oben dem Blütenzweig auf der rechten Seite und andererseits in der unteren rechten der langen Scheide, deren Spitze diagonal gegen die rechte Ecke hin ausgerichtet ist. Trotz dieser bewußten Bezugnahme auf das rechteckige Bildfeld, ist Haltung und Stellung der Figur nicht in ein symmetrisches, geometrisches Schema eingezwängt. Die ganze Figur, und vor allem der Kopf, sind ganz leicht aus der Mittelachse verschoben, wobei die Bewegung der Figur und die Richtung der Augen nach rechts weisen. Diese Richtung wird durch die schwere Schwertscheide noch unterstrichen; auch das zum Schlage erhobene Schwert weist wie der Blick des Kriegers auf einen unsichtbaren Gegner auf der rechten Seite. Die Haltung der Figur selbst entspricht dem dramatischen Inhalt. Sie steht mit den Füßen direkt auf dem unteren Rand und tritt über den Rahmen hinaus. Die Unterordnung der Figur in ein geometrisches Bildfeld durch eine ausgeglichene Komposition einerseits und die Betonung des dramatischen Inhalts andererseits sind aufs feinste aufeinander abgestimmt, ohne daß eine Komponente dominieren würde. Die Figur steht durch ihre freie Bewegung und dadurch, daß das Bildfeld nicht ganz ausgefüllt ist, locker da; sie ist aber trotzdem fest in den Rahmen eingespannt dadurch, daß sie mit Kopf und Füßen bis an den Rand reicht und die linke Hand und der Blütenzweig den Rahmen berühren. Indem der Künstler die Figur mit den Füßen über den Rahmen hinaustreten läßt, möchte er fast demonstrativ ihre Lebensnähe und Freiheit betonen.

In der Behandlung der plastischen Teile, der eigentlichen *Skulpturschicht* und ihrer Beziehung zur Hintergrundfläche ist jedes Glied äußerst differenziert durchartikuliert. Indem die Skulpturschicht parallel zum Steingrund verläuft, greift sie nie in den anstoßenden Luftraum hinaus. Die plastischen Teile sind alle stark im Relief gehalten und von der Grundfläche des Pilasters abgehoben. Er wird zwischen

den verschiedenen plastischen Teilen als unmodellierte glatte Fläche sichtbar. Zwischen dieser Grundfläche und der vordersten Oberfläche spannt sich der plastische Körper in mehreren gewölbten Volumina. Figur und Rahmen sind stark hinterschnitten und stehen deutlich vor dem Reliefgrund, sind mit ihm nicht verwachsen und könnten somit von ihm abgelöst werden. Die Figuren wirken vollplastisch und sehr körperhaft. Innerhalb der faktisch sehr schmalen Reliefzone erreicht der Künstler eine höchst differenzierte Abstufung der plastischen Gestaltung und an der Figur selbst starke Körperlichkeit und eine gewisse Raumtiefe, die durch Schichtung, Überschneidungen und perspektivische Verkürzungen erreicht wird. Der Rand besteht aus einem gleich dicken, an seiner Oberfläche zu einem Flechtmuster geritzten Wulst. Dadurch, daß die beiden Rahmenhälften oben und unten sich in der Mitte verzahnen, mit den anderen Bildfeldrahmen verbunden werden und als kontinuierlicher, eigenständiger Zopf weiterlaufen, wirkt er nicht wie eine geometrische Rahmenbordüre, sondern als ein richtiges Zopfband, das nachträglich zu einem Rahmen umgeformt wurde. So wird auch in architektonisch untergeordneten ornamentalen Teilen jede Starrheit in der Anordnung vermieden. Diese Lebendigkeit wird auch durch das Heraustreten der Figur aus dem Rahmen bestärkt. Dieses Ausdrucksmittel kehrt fast in jedem Bildfeld wieder. Die Figuren werden von ihrer Begrenzung durch den Bildrahmen losgelöst, ohne daß jedoch der Rahmen völlig gesprengt würde.

Die Plastizität der Skulpturschicht wird nicht nur durch die scharfe Abhebung der Figur vom Reliefgrund erzeugt, sondern spricht sich auch an der Figur selbst im *Körperbau*, in der *Binnenmodellierung* und im *Verhältnis von Gewand und Körper* aus. Die Figur des Orion zeigt einen gedrungenen, stämmigen Körper, der fest auf dem unteren Bildrand steht. Die Figur lastet, sie schwebt keineswegs. Die einzelnen Körperglieder sind von innen her plastisch geformt, nicht nur von der Oberfläche her eingeritzt. Die Proportionen der Körperteile sind organisch. Extremitäten und Kopf, sowie die Verzierungen am Gewand und das Schwert sind etwas zu groß geraten und dadurch, daß der Kopf direkt auf dem Oberkörper aufsitzt, wirkt die ganze Figur untersetzt. Die Intensität der plastischen Modellierung paßt sich ganz dem Inhalt an und variiert je nach dem Motiv: Kopf, Beine, Arme und Körper sind rundplastisch gebildet, während der Mantel zwischen Körper und Reliefgrund in scharfem Gegensatz dazu aus flachen Faltenschichten besteht, und die Schwertscheide aus einem flachen, eckigen Längsrechteck gebildet ist. Die Gewänder betonen in der Faltenrichtung die rundlichen Körperteile ebenfalls, und verbinden die Glieder an ihren Ansatzstellen mit dem Rumpf durch durchgezogene Faltenbahnen, so daß die Teile nicht abrupt voneinander abgesetzt, sondern zu einem organischen Ganzen verbunden werden. Das Gewand führt an den Enden kein Eigenleben und formt sich nicht zu abstrakten Ornamenten, sondern jeder Gewandteil betont durch seine Umrißlinien oder seine Binnenzeichnung den dar-

unterliegenden Körperteil. Bezeichnend ist, daß die Schleife der Schwertscheide oder der vornüberfallende Mantel mit dem Perlmusterrand sich der rundlichen Oberfläche des Rumpfes anpassen und die Bewegung betonen. In klaren parallel geführten Falten unterstreicht das herunterhängende Gewand die Last des Körpers. Ihre besondere Zierlichkeit erreicht die Figur trotz des Lastens durch die überaus feindifferenzierte Detailbehandlung der Glieder und Gewandverzierungen. Jeder Finger ist genau eingezeichnet, wie sie das Schwert und den Blütenzweig umgreifen. Die Gesichtszüge sind scharf herausgearbeitet: weitgeöffnete Augen mit gebohrten Pupillen und klar umgrenzten Lidern drücken einen klaren offenen Blick aus. Die kleine gerade Nase und der schmale Mund, dessen Winkel etwas nach unten gedreht sind und auch das Kinn sind klein gehalten, während die Backenknochen und die lange Kieferlinie die untere Gesichtshälfte verlängern. Weder am Kopf, noch am Körper findet sich eine unbehauene, ruhige Fläche: jedes Detail, wenn auch noch so klein, ist ausgearbeitet. So ist die gewölbte Oberfläche durch eine Fülle von verschiedenen Formen und Verzierungen belebt, die sich aber alle streng an die «realistischen» Formen, ob Körper oder Gewand, halten und nie zu geometrischen Ornamenten ausarten. So wie die Körpervolumina stark plastisch gewölbt und von innen her modelliert werden, so werden auch die einzelnen Verzierungen und Faltenbahnen nicht nur eingeritzt, sondern als eigene plastische Volumina behandelt und körperhaft herausmodelliert. Die Faltenbahnen bestehen aus übereinandergeschichteten Gewandteilen, deren Randborte abgetreppt ist. Die Einkerbungen zwischen den erhöhten Faltenrändern sind richtige Vertiefungen, in die kein Licht fällt. Auch das Perlmuster, das aus einer Reihe von ausgesparten Kügelchen besteht, ist plastisch herausmodelliert. Gerade in der reichen Verzierung aller Oberflächen des rundplastischen Körpers liegt der Reiz dieser Figur. Während sie einerseits fest in ihren Rahmen gefügt ist, blickt sie frei in den Raum hinaus und scheint wie eine Freiplastik in dem eigenen schmalen Raum mit Licht und Schattenwirkungen zu leben.

Orion ist durch den Ausgleich der bewegten Freifigur einerseits, und der architektonisch gebundenen Reliefplastik andererseits, nicht von einer starken Dramatik erfüllt. Er ist nicht durch ein abstraktes Liniengefüge verzerrt, sondern erscheint als zierliche, in sich ruhende, ausgeglichene Gestalt. In allen Details, ohne übertriebene einseitige Betonung seiner Funktion, erfüllt er die Rolle eines kampflustigen Kriegers.

Auf gleiche Weise wie Orion sind auch die anderen stehenden Menschenfiguren: *Gemini* (Abb. 15), *Virgo* (Abb. 14) gestaltet. Bei *Aquarius* (Abb. 15) und *Eridanus* (Abb. 19) zeigen sich die gleichen Formprinzipien bei der Darstellung der menschlichen Figur und dem Verhältnis des nackten Körpers zum Gewand. Neu ist beim Aquarius die Anpassung an das runde Bildfeld. Die Darstellung als nackter Jüngling im Knielauf, der in einer kreisenden Bewegung sich in sein rundes Bildfeld

einfügt, erinnert sogar stark an ähnliche gemalte Darstellungen auf griechischen Schalen, wo die Ausdruckskraft gerade in der Anpassung der Figur in Haltung und Bewegung an den Rahmen liegt und Spannung durch die Gegendrehung des Kopfes und Oberkörpers erzeugt wird. Aber auch hier kommt es nicht zu einer einseitigen Richtungsbetonung, im Gegenteil, durch die Drehung des Oberkörpers und dem Verlauf des Wasserstrahls, der sich dem Rand entlang aus der Amphore ergießt, wird die Kreisbewegung erst vollständig.

2. Taurus

(Abb. 15) (vgl. auch Aries, Leo, Pisces, Centaurus, Chapricornus, Scorpion, Cancer). Als bezeichnendes Beispiel für den Tierstil soll ein Tier des Zodiakus, der Stier (Taurus), näher untersucht werden. – Zwischen Zwilling und Widder in das fünftoberste Medaillon, ist ein stämmiger, dicklicher Stier in Profilstellung nach links eingefügt. Sein praller Körper füllt die Rundung fast ganz aus, nur in der oberen Ecke und zwischen den Beinen ist der Reliefgrund noch sichtbar.

Bezeichnend für den Stil des Meisters ist hier vor allem, wie er einen wilden, schnaubenden Stier in ein rundes Medaillon *komponiert*. Die runden Konturen von Hinterkörper, Kopf, Schwanz und die Hufe und Hinterbeine schmiegen sich alle an den Rand an. Hierdurch wird der Hinterkörper etwas in die Höhe geschoben und Hals und Rückenlinie zusammengedrängt, ja verkürzt. Am unteren Rand verteilen sich die Hufe in regelmäßigen Abständen, der vordere ganz links ist erhoben. Der Schwanz ist zwischen die Hinterbeine eingezogen, schmiegt sich diesen an und endet neben den Hinterhufen am Rahmen, die Bildmitte betonend. Dadurch verbindet der Künstler die harmonische Anpassung an das Bildfeld mit dem dramatischen Thema.

Was über die Beschaffenheit der *Skulpturschicht* und deren Verhältnis zum Reliefgrund bei Orion gesagt wurde, gilt auch für alle anderen Darstellungen von Tier, Mensch und Pflanzen an den Türpfosten. Auch beim Taurus greifen die verschiedenen Volumina des Körpers nicht über den vorderen Rand des Pilasters in den Luftraum hinaus. Die Körperteile sind in ihrer plastischen Gestaltung innerhalb einer sehr schmalen Zone aufs feinste abgestuft. Der Kopf ist fast vollplastisch gebildet, etwas flacher ist der Rumpf. Durch eine leichte Drehung des Körpers und Kopfes, sowie des Vorderhufs, sieht man gleichzeitig mit der Seitenansicht auch einen Teil der Brust. Die Hinterhufe sind durch Überschneidungen deutlich in eine hintere Zone versetzt, wo sie auch weniger stark heraus modelliert werden. Dadurch entsteht ein Spiel von Licht und Schatten: dunkler Hintergrund im Gegensatz zu heller Oberfläche.

Die einzelnen Körperteile und Einzelheiten der Körperoberfläche sind durch eine feine *Oberflächenmodellierung* wiedergegeben. Jeder plastische Teil ist belebt und nie

als glatte Fläche gelassen. Am Rumpf scheinen Muskeln, Rippen, Schenkel und Schulterknochen unter der Haut durch. An den Beinen fehlt kein Gelenk: Sehnen, Knochen und Hufe sind einzeln herausmodelliert, ohne jedoch parataktisch nebeneinander gereiht zu werden, denn scharfe Umrißlinien und die allumspannende Haut verbindet die einzelnen Teile untereinander. Man erkennt den gleichen Augentypus wie bei den Menschendarstellungen: scharfe, etwas vorstehende Augen, durch ovale Lider umrahmt und mit einer gebohrten Pupille. Zierliche Falten an Nase, Backen und Schnauze, die durch Rillen eingezeichnet sind, beleben die Oberfläche. Durch diese differenzierte Modellierung wird keineswegs die Einheit der Figur beeinträchtigt. Große, scharf eingeschnittene Umrißlinien umgrenzen die ganze Figur und heben sie vom Hintergrund ab. Innerhalb des Körpers selbst sind die Teile nicht abrupt aneinander angeschlossen, sondern zu einem Ganzen vereint.

3. Die Ranken

(Abb. 12/13/16/17)

An Hand der Rankenfriese auf den Stirnseiten der Türpfosten lassen sich weitere Merkmale ablesen, die den Stil dieses Meisters noch genauer definieren lassen.

Die beiden Seiten entsprechen sich thematisch und stilistisch fast völlig, so daß die Untersuchung der einen - *der Zodiakusseite* (Abb. 12/13) – für beide gelten kann. Aus dem Mund eines bärtigen Silenskopfes mit Eselsohren entspringt eine Weinranke, deren Zweige sich zu Medaillons formen. Sie ist nicht rein pflanzlicher Natur, da einige Zweige nicht wie die andern in Blättern, Knospen oder Traubenbüscheln, sondern in Tierköpfen enden. In den dicken gerillten Wulst des Hauptstengels sind Tiere, Vögel, Hunde, Hasen und Greifen und Menschen eingeflochten, die sich in einem einheitlichen Zug von unten nach oben bewegen und somit die aufstrebende Richtung des Gewächses noch zusätzlich betonen. Trotz des vielschichtigen und komplizierten Verschlingens von Pflanzen und Tier- und Menschenfiguren ergibt sich eine klar überschaubare *Komposition*. Der Hauptstengel verläuft in einer gleichmäßigen, fast geometrischen Wellenlinie von unten nach oben. In der Mitte der Reliefseite verzweigt er sich jeweils in kürzere Stengel, die sich spiralartig in der Gegenrichtung zurückschwingen und sich zu Medaillons formen. So entsteht eine Folge von Kreisen, die entweder mit Blüten, Blättern oder Figuren gefüllt sind und sich dadurch an die Zodiakusmedaillons und Sternbildfelder angleichen. Während aber dort die Starre des geometrischen Bildfeldes bewußt durch das Verschlingen der plastisch gebildeten Rahmenenden vermieden wird, und die Rahmen zu «Ranken» werden, geschieht hier das Umgekehrte: die Pflanze selbst wird hier einem geometrischen Muster angeglichen. Aber auch hier kann nicht von einer geometrischen Strenge gesprochen werden, denn, obwohl eine regelmäßige Reihe von Kreisen entsteht, werden diese durch die Blätter und

eingeschlungenen Figuren jeweils durchbrochen. Letztere gliedern sich einesteils fest zwischen die beiden Kreishälften ein, anderenteils übertreten sie diese mit ihren Beinen, Armen und Köpfen, halten sich an den Stengeln fest oder stehen auf dem äußereren Reliefrand. So fest die Figuren auch in die Ranke eingeflochten und mit ihr verwachsen sind, so fehlt doch zwischen den einzelnen Tieren und Menschenfiguren jegliche kompositorische Beziehung, die ihnen eine inhaltlich bedingte Zusammengehörigkeit geben könnte. Es läßt sich also nicht von einem Jagdfries sprechen. Wie die Sternbilder figurieren die einzelnen Figuren als alleinstehende Zeichen, die zwar einem Gesamtschema untergeordnet sind, aber als Einzelbilder isoliert werden könnten.

Durch die lebendige Verflechtung von Pflanzen und Figuren wird auch die Körperhaftigkeit der einzelnen Teile erzeugt. Die *faktische Reliefliefe* bleibt, wie an den Sternbilderfiguren schon gezeigt wurde, äußerst schmal. Durch Überschneidungen und eine Abstufung gegen hinten, von vorne fast völlig hinterschnittenen vollplastischen Stengeln bis zu den dahinterliegenden flacheren Blättern und Körperteilen, und zu den nur noch in die Grundfläche eingeritzten Gewandfalten, erreicht der Künstler eine gewisse Raumtiefe. Die plastischen Teile passen sich als ein kompaktes, festgefügtes Gewebe fest in das etwas vertiefte Relieffeld ein und werden durch einen glatten mit Inschriften versehenen Rahmen eingefaßt, wobei ihre vorderste Skulpturschicht nicht über diesen Rand hinausgreift.

Das Verhältnis der verschiedenen im Grad der *Modellierung* aufs feinste differenzierten plastischen Teile zueinander kann auch innerhalb der einzelnen Figuren beobachtet werden. Sowohl im Ganzen als auch im Detail schließen sich eine Fülle von Einzelmotiven organisch zusammen. Jede Figur bleibt klar überschaubar. Der Figurentypus bleibt demjenigen der Sternbilder gleich. Bei den einzelnen Körperteilen wiederholen sich die gleichen Formen immer wieder in verschiedenen Zusammensetzungen und Stellungen. Durch das ständige Variieren entsteht trotz eines fast stereotypen Tier- und Menschenmodells eine Fülle neuer lebendiger Formen. Wenn auch durch die Ausbreitung der Ranken die Überschaubarkeit der ganzen Figur leicht beeinträchtigt wird, so sind doch, wie an den Sternbildern, alle Einzelheiten der Körpermodellierung: die Haare, das Fell, die Muskeln, die Gesichtszüge eingeritzt oder plastisch herausgeformt. Durch deutliche einheitliche Umrißlinien sind die einzelnen Körperteile organisch zu einem Ganzen verbunden. Lebendigkeit erhalten die Figuren durch ihre verschiedenen Stellungen und eine lockere Anordnung, die sich keineswegs einer starren Symmetrie unterordnet.

4. Kain- und Abel-Kapitell

(Abb. 22/23)

Von den Kapitellen und Basen des Türpfostenmeisters «Nicholaus» (s. Inschriften S. 84) ist das Marmorkapitell mit dem Opfer und Brudermord Kains und Abels, auf je einer Schildseite, das einzige dieser Gruppe mit mehrfigurigen Szenen erzählenden Inhalts. Die beiden Szenen aus der Genesis spannen sich auf den zwei behauenen Schildseiten des kelchförmigen Kapitells zwischen einen breiten Schaftring und einen schmalen Abakus ein: Der Schaftring ist zu einem Zopfmuster geformt, gleich wie der Rahmen der Sternbilder und der Schaftring der Figurenbasen. Der Akabus trägt zwei Inschriften (s. Ikonographie S. 80) und Inschriften S. 85). Seitlich sind die Szenen nicht gerahmt, sondern die Figuren markieren selbst den schrägen Kelchrand. Da die Opferszene durch die heutige Aufstellung des Kapitells kaum sichtbar ist (Abb. 23, Fig. 3), soll vor allem die Brudermordsszene näher analysiert werden.

Fig. 3

In der Opferszene (Fig. 3) stehen sich Kain und Abel aufrecht in gleicher Haltung gegenüber, symmetrisch auf die Mitte ausgerichtet auf die Hand Gottes, der sie ihre Gaben anbieten. Mit ihrem Rücken markieren sie die Eckkanten des Kapitells. In der viel dramatischeren Szene des Brudermordes (Abb. 22) ist die *Komposition* entsprechend komplizierter, mehr dem Inhalt als der Kapitellform angepaßt. Der plastische Schmuck ist hier keinem auf die Funktion des Kapitells bezogenen Strukturnetz untergeordnet, negiert es aber anderseits auch nicht völlig, sondern paßt sich organisch ein.

Von links her schreitet der bärtige Kain in einem kurzen Rock, im Profil nach rechts und schlägt mit einer langen Keule seinen Bruder nieder. Dieser kann eben noch abwehrend seine Hand erheben, aber schon ist er in die Knie gesunken. In einer leichten Kurve stemmt er sich, dem rechten Kapitellrand entlang, noch hoch. Hinter dem Rücken Kains, auf der linken Kapitellseite, wird der erste Mord der

Menschheit von einem schadenfreudigen Teufel beobachtet, der seine lange Zunge keck herausstreckt. Die Figuren sind ganz locker auf die Trapezform der Stirnseite verteilt. Bei näherem Betrachten lassen sich aber doch einige ganz präzise Gesetzmäßigkeiten der Komposition und klare Strukturlinien feststellen. Die ganze Stirnseite ist von einer großen diagonalen Bewegung durchzogen, die die Handlung betont und von links unten über den Körper des Kain und die Keule verläuft, um in der Keulenspitze rechts oben zu enden. Eine Gegendiagonale, die aber wesentlich unauffälliger ist, führt vom Teufelskopf über das erhobene Knie des Kain zur Hand Abels. In der oberen Kapitellhälfte wird die Mitte genau durch den Kopf Kains markiert, sein Blick führt aber wieder in einer kurzen Diagonale auf Abel hinunter. In der unteren Hälfte sind die Beine der beiden Brüder wirr übereinander gelagert, wobei die Fußspitzen zum Teil noch über den Schaftring hinausragen. Durch diese verunklärende Aufstellung der Figuren und Negierung einer klaren symmetrischen Komposition wird der momentane Akt des Mordes betont und gerade der Augenblick der höchsten Dramatik festgehalten.

Diese freie Anordnung der Figuren, die über ihr Bildfeld hinüberzutänzeln scheinen, indem sie die Kapitellform negieren, sie überspielen und über dessen Rahmen hinaustreten, wird aber doch mit einem ganz unsichtbaren Kompositionsschema verbunden, das sich der Tektonik des Kapitells anpaßt, ohne die Strukturlinien durchscheinen zu lassen. Jede Bildseite ist getrennt als kompakte Einheit behandelt, ohne jedoch seitlich durch einen geometrischen Rahmen eingefaßt zu sein. Die *Skulpturschicht* ist von der Grundform des Steinkerns genau unterschieden. Die Plastikflächen sind stark hinterschnitten, fast vollplastisch gebildet, sodaß eine starke Körperhaftigkeit und ein Spiel von Licht und Schatten erzeugt wird. Die Figuren stehen beide deutlich vor der Grundfläche, die als unbearbeitete Wand an mehreren Stellen sichtbar wird. Trotz dieser starken Körperlichkeit treten die Figuren auch hier nie in den Luftraum vor, sondern spannen sich zwischen eine schmale Reliefzone ein, die vom Abakus und Schaftring aus eingeschnitten wurde. Daraus ergibt sich im Querschnitt wie in den Türpfostenreliefs eine flache einheitliche Oberfläche (Abb. 23). Innerhalb dieser schmalen Reliefzone lassen sich wieder mehrere Schichten unterscheiden, die durch Überschneidungen der einzelnen Körperteile und eine Abstufung der plastischen Gestaltung gegen hinten, eine gewisse Raumtiefe erzeugen. Der Raum wird auch durch die vielen verschiedenen Stellungen der Figur und der einzelnen Körperteile belebt. Während der Kopf Kains im Profil sich ganz auf seine Tat konzentriert, wird durch den in Vorderansicht gestalteten Kopf Abels mit den weit aufgerissenen Augen das Unglück voll ausgebreitet.

Auch die *Gestaltung der einzelnen Figuren* ist durch eine Fülle von verschiedenen Motiven belebt. Die Grundstruktur des Körperbaus, seine Beziehung zum Gewand, die Bildung der Beine, Füße, Hände und die Gesichtszüge gehören dem

gleichen, bei den Sternbilderreliefs schon aufgezeigten Menschentypus an. Sie sind aber hier bei den beiden Figuren abgewandelt und variiert, so daß keine stereotype Aneinanderreihung gleicher Motive entsteht, sondern die einzelnen Figuren durch eigene Züge voneinander unterschieden werden. Während der bärtige Kain in seiner Profilansicht als grimmiger, düsterer Mann charakterisiert wird, hat Abel ganz jugendliche Züge und einen unschuldigen, offenen Blick. Große Umrißlinien fassen die Körper einheitlich zusammen und die Gewänder überbrücken die Ansatzstellen der einzelnen Glieder, so daß trotz der Vielgliedrigkeit und einer Fülle von Einzelmotiven an Gewandmustern und -falten einheitliche organische Figuren entstehen. Sie bewegen sich als vollplastische autonome Körper frei, sind aber dennoch der Tektonik des Kapitells untergeordnet und können sich nicht vom Reliefgrund losreißen, ja sind völlig mit ihm verwachsen.

5. Die beiden Figurenbasen: Löwe und Greif und das Kapitell mit den Raufenden

Bei den beiden figürlichen Basen, Löwe (Abb. 20) und Greif (Abb. 21) und dem Kapitell mit den Raufenden (Abb. 25) stellen sich die Gestaltungsprobleme ähnlich wie bei den Sternbilderreliefs. Es handelt sich nicht um ganze erzählende Szenen, sondern um Einzelfiguren, die sich hier zwar nicht in ein Bildfeld einordnen, sich aber der Kapitell- und Basenform unterordnen.

Sowohl das Material (Marmor), die äußeren Motive wie das Zopfmuster des Schaftrings, das Perlmuster, gleiche Gesichts- und Körpertypen, als auch die Behandlung der Figuren selbst und das Verhältnis von Skulpturschicht zur Grundform des Basenkerns, sprechen bei den beiden Basen für die Zuschreibung an den gleichen Meister wie die Türpfostenreliefs und das Kain- und Abel-Kapitell.

Nach den gleichen stilistischen Kriterien gehört in diese Gruppe wie die Basen so auch das Kapitell mit den drei streitenden, nackten Figuren, die sich an den Haaren raufen. Zwar besteht es aus Sandstein und hat einen anderen Schaftring, besitzt aber den gleichen flachen Abakus mit einer erklärenden Inschrift (s. Inschriften S. 84) wie das Kain- und Abel-Kapitell.

Während die Türpfostenreliefs durch ihr kleines Format und die ganz minuziöse Ausarbeitung aller Details fast wie kostbare Elfenbeinschnitzereien wirken, treten an den Basen erstmals großfigurige Werke dieses Meisters auf, die durch die Beschränkung auf die Darstellung einzelner Figuren monumentaler als das vielfigurige Kain- und Abel-Kapitell wirken.

Löwe und *Greif* fügen sich fest mit prallen, vollplastischen Körpern, spannungsgeladen in das Rechteck je einer Stirnseite ein und markieren mit den Umrißlinien der Köpfe und Hinterkörper die beiden Eckkanten. Die Tierkörper sind wieder in klaren Diagonalen komponiert, ohne jedoch zu erstarren und sich der Tektonik der Grundform völlig unterzuordnen. Bei jedem Tier weichen die Glieder in ihren

Stellungen von den geometrischen Achsenlinien ab und werden ihnen nicht untergeordnet. Auch betonen die Umrißlinien die organische Form der Körper und verlaufen nicht genau dem Rand der Basis entlang. Die Tierkörper, also die eigentliche *Skulpturschicht*, durchbrechen auch hier ihr Bildfeld, indem die Krallen sich über die Kanten des schmalen Sockels vorlagern und der obere Schaftring etwas zurückversetzt ist, so daß die Tiere frei davor zu stehen scheinen. Besonders eindrücklich läßt sich, gerade an Hand dieser beiden Figurenbasen, der «Kampf» von fast vollplastischen Figuren mit ihren architektonischen Rahmen verfolgen. Das aus der Antike übernommene Motiv von säulentragenden Tieren wird hier dem romanischen Formwillen angepaßt, ohne jedoch Lebendigkeit, organische Proportionen und Bewegung der Figuren einzubüßen. Hingegen fällt ihre Funktion als Träger weg, denn sie kleben seitlich *vor* dem Basiskern.

Die drei nackten, hockenden Figuren des *zweiten Kapitells* (Abb. 25) markieren mit ihren Körpermitten die drei sichtbaren Kapitellkanten und ihre Knie treffen sich in der Mitte der beiden Stirnseiten. Die Arme, die die Haarbüschel der Nachbarfigur ergreifen, kreuzen sich an der gleichen Stelle. Alle drei Raufenden sind in Rückenansicht dargestellt. Die mittlere Kante wird durch den nach vorne blickenden Kopf als Hauptkante hervorgehoben, während die beiden seitlichen durch ihre Kopfstellung im Profil dieser mittleren zugewendet sind. Als Eckpfeiler, durch die gekreuzten Arme und die festgehaltenen Haare miteinander verzahnt, betonen die Figuren die Grundform des Kapitellkerns und unterstreichen die Struktur und die Kräftebahnen. Die Körper fügen sich auch bei diesem Kapitell besonders genau in ihre schmale Reliefschicht ein, ohne durch starke Drehungen oder Überschneidungen innerhalb der Figuren oder durch die Übertretung des Reliefrandes in den Luftraum hinauszutreten. Bewegung, Einzelform und Gesamtkomposition unterordnen sich streng der Grundform des Kapitellkerns und überspannen ihn nicht so locker wie beim Kain- und Abel-Kapitell.

Trotzdem sind diese Figuren scharf von der Hintergrundfläche abgehoben. Auch hier ist der Wille des Künstlers nach autonomer Wirkung organischer, körperhafter Einzelfiguren spürbar, und die Verbindung von «Freifiguren» und Reliefkern ist auf meisterhafte Weise gelöst.

6. Zusammenfassung

Diese erste Gruppe von Plastiken, welche stilistisch eine Einheit bilden, müssen einem großen Meister zugeschrieben werden. Es handelt sich bei allen um qualitativ sehr hochstehende Werke einer reifen Meisterhand. Durch die Interpretation der Inschrift am einen Türpfosten mit dem Namen «Nicholaus» (s. S. 85) und durch die stilistische Eingliederung (s. S. 91) der Werke in eine bestimmte Plastikschule soll seine Identifikation versucht werden.

Seine stilistischen Charakteristiken lassen sich im folgenden zusammenfassen:

Kompositionsprinzipien:

In der Gesamtkomposition, bei der Verbindung einer oder mehrerer Figuren in einem Bildfeld oder der Anlage eines ganzen Dekorationsfrieses kann von einer überaus konsequenten, durchartikulierten Bildkomposition gesprochen werden. Bei figürlichen Kapitellen und Basen ist die Komposition in der Anordnung von Einzelfiguren (Löwe, Greif, Raufende) den architektonischen Formen des Blockes untergeordnet und betont diese. Im mehrfigurigen Kain- und Abel-Kapitell mit seinem dramatischen Inhalt, zeigt sich in der Anordnung ein Ausgleich zwischen der Betonung des Inhalts, der Negierung der Grundform einerseits und einer höchst raffinierten Anpassung an die architektonischen Strukturlinien andererseits. In der besonders klaren Aufteilung der Figuren drückt sich ein Hauptprinzip dieses Stils aus. Hingegen sind dadurch die Figuren des Zodiakusmedaillons oder Sternbilderreliefs keineswegs in einer starren, abstrakten, rein ornamentalen Symmetrie angeordnet: es besteht ein lebendiger Wechsel von diagonalgestellten (Hydra, Cetus), gerade, aufrecht komponierten (Centaurus) oder im Rundmedaillon kreisenden Figuren (Aquarius). Trotz der Anpassung an ihr Bildfeld erhalten sie einen ihrem Thema adäquaten Ausdruck. Dabei passen sich die Figuren ihrem Rahmen an und stehen fest am Bildrand. Wenn auch durch die Figur nicht das ganze Bildfeld – oder bei Kain und Abel die ganze Kapitellseite – ausgefüllt wird, so sind die Figuren doch so eingeordnet, daß ein Teil ihrer Konturen an den Rand des Bildfeldes stößt und in dieser Weise eine geschlossene gespannte Bildkomposition erzeugt. Die Kräfte des Rahmens, der die Figuren zusammenhält und diejenigen der lebendigen Figuren, die aus sich herausdrängen, sind ganz ausgewogen. Diese klare Kompositionsweise ist das Gegenteil einer trockenen oder gar starren geometrischen Darstellung. Indem einzelne Tiere und Menschen mit den Füßen vor dem Bildrand stehen (Hydra, Adler, Gemini, Orion, Virgo) und über ihn hinausreichen, wird der abstrakte Rahmen bewußt gesprengt und die Rahmenbänder werden zu lebendigen Ranken, in die sich die Figuren frei hineinstellen. So behalten die Figuren und Ranken trotz ihrer klaren, geordneten Komposition ihren lebendigen, organischen Charakter.

Verhältnis der plastischen Teile zur Hintergrundfläche:

Obwohl die faktische Reliefschicht, die sich vom Grund abhebt und bis zur einheitlichen Oberfläche erstreckt, sehr schmal ist, gelingt es dem Künstler, eine höchst differenzierte Abstufung der plastischen Gestaltung zu erzeugen, die sich den thematischen Gegebenheiten in «naturalistischer» Weise anpaßt. Die Skala der plastischen Abstufung bewegt sich in einer sehr geringen Raumtiefe, und doch greift keine der Figuren über diesen Raum hinaus oder in denjenigen des Be-

schauers hinein. In diesem Punkt sind die Plastiken ganz der romanischen Formensprache verhaftet, die sich immer ihrem architektonischen Gefüge unterordnet und ihre autonome Freiheit zu Gunsten dieser Typensprache und Ordnung einbüßt. Hingegen ist erstaunlich, wie sehr dieser Künstler trotz seiner Gebundenheit innerhalb der einzelnen Bildfelder differenziert gestaltet. Es kann hier nicht von einem netzartigen Überziehen der Grundfläche gesprochen werden, noch stehen die Figuren außerhalb, d.h. *vor* der Grundfläche. Sie bleiben plastisch, fast vollplastische aus dem Grund gehobene Körper. Aber sie wachsen auch nicht wie die Renaissanceplastik aus dem Grund heraus. Insofern sind sie also nicht mit ihm verwachsen, sondern könnten wie ein Abziehbild vom einheitlichen Flächenhintergrund abgelöst werden und würden als autonome Figur frei dastehen. Der Hintergrund wird an mehreren Stellen als ungegliederte, glatte Fläche sichtbar. Die Körperteile der Figuren und Ornamente sind als einzelne in ihrer Körperhaftigkeit differenzierte Volumen aufgefaßt, die durch Überschneidungen Tiefe erzeugen. Indem sie sich keiner geometrisch/symmetrischen Kompositionsweise unterordnen, sondern meist leicht von der Mittelachse (z.B. Orion) verschoben sind, behalten und unterstreichen sie den autonomen Charakter einer frei sich bewegenden Figur. Die einzelnen Figuren werden nicht zum abstrakten Ornament.

Der gleiche Wille nach freier Gestaltung drückt sich dann auch innerhalb der einzelnen Figur aus, indem sich durch Übereinanderschichten oder Drehung einzelner Körperteile (z.B. Köpfe in Dreiviertelansicht, Eridanus, Orion, Kain) die Figuren ganz vom Grund und Rahmen lösen. Es entsteht ein reiches Spiel von Licht und Schatten. Von der äußersten Reliefschicht, die eine feine Oberflächendekoration besitzt, stuft sich die Plastizität gegen hinten immer mehr ab; die hintersten Schichten (z.B. des Mantels bei Orion) sind weniger plastisch, flacher eingezeichnet; bis zu hinterst, wo einzelne Körperteile nur noch in den Reliefgrund hineingeritzt sind (z.B. Haare der Virgo). Das illusionistische Gefühl des Vollplastischen, Körperhaften, wird durch Überkreuzen und Durchschlingen der einzelnen Teile in großartiger Weise erzeugt (siehe Rankenband selbst, Gemini oder Schiffsmast).

Dem Künstler ist hier die Synthese zweier ganz entgegengesetzter Formensprachen gelungen. Er vereint die antike, fast vollplastische Figurengestaltung im Relief, mit den rein mittelalterlichen Prinzipien. So behalten im einzelnen die Figurenszenen ihre Freiheit, fügen sich aber als Teile eines architektonischen Ganzen unter die einheitliche Gestaltung eines Reliefbandes, eines Kapitells oder einer Basis.

Einzelfiguren:

Für die Darstellung einer nackten oder bekleideten Menschenfigur oder eines Tieres lassen sich bei Türpfostenreliefs und deren stilistisch zugehörigen Kapitellen und Basen mehrere gemeinsame Merkmale finden: Alle Figuren sind untersetzt,

ja sogar dicklich, mit etwas übergroßen Köpfen, die direkt auf den Schultern aufsitzen, so daß ein ganz kurzer oder gar kein Hals sichtbar ist. Für die Gesichtszüge wird der gleiche Typus immer wieder je nach der Person leicht abgewandelt. Die Haartracht besteht aus parallel gerillten Haarbüscheln, die in der Mitte gescheitelt und halblang sind, wobei sie teils in einer Spirallocke enden (Gemini, Aquarius), teils in langen bewegten Strähnen auslaufen (Virgo). Bei den verschiedenen Menschen- und Tiertypen fehlen individuelle Züge völlig.

Alle Einzelheiten der Körperglieder und Gewandornamente sind genau beobachtet und aufs feinste herausmodelliert. Nichts wird nur summarisch behandelt. Die ganze Oberfläche ist durch eine differenzierte Modellierung überspielt. Die Figuren erhalten durch ihre Gesten und durch das Schwingen der Gewandfalten Bewegung. Die letzteren betonen in feinen, einfachen Rillen einerseits die Körperformen, andererseits schwingen sie vom Körper frei, um die Bewegung anzudeuten. Neben den ganz konformen Kopf- und Körpertypen und der einheitlichen Gewandfaltengebung gibt es auch einige immer wiederkehrende Dekorationsmotive, wie das Perlmuster, die Gewandborten der Figuren, Halsbänder der Tiere, die Ränder verschiedener Gegenstände, z.B. die Krüge und auch ornamentale Teile, die die Randborten der Bildfelder verzieren.

Außer dieser Übereinstimmung in den verschiedenen äußerlichen Figuren und Ornamentsmotiven läßt sich auch für alle Figuren dieses Meisters eine für seinen Stil bezeichnende einheitliche plastische Gestaltungsweise nachweisen. Die Körperglieder sind aus einzelnen fast vollplastischen Volumina aufgebaut, die durch kräftige Umrißlinien und Gewänder zu einer Einheit verbunden werden. Durch ihre Gedrungenheit einerseits, und den Mangel an drastischen Gesten und Bewegungen andererseits passen sich die Figuren in ihr Bildfeld ein. Hier verhalten sich die organisch gebildeten Körperteile zu den ornamentalen gleich wie in der Gesamtkomposition und der Skulpturschicht, wo die beiden Ausdrucksmittel: organische Freiheit der Skulpturen gegenüber dem Raum und der Grundform und architektonisch gebundene Plastik gegeneinander ausgespielt werden. Aus diesem Kräfteverhältnis entsteht die plastische Einheit von organischen, «realistischen» Teilen und ganz zu abstrakten Ornamenten umgewandelten Teilen. An Stelle von Monumentalität erreichen diese Plastiken durch die genaue Ausführung jeder kleinsten Einzelheit eine ganz besondere Zierlichkeit, wie kostbare Elfenbeinschnitzereien.

C. DER STIL DER ZWEITEN PLASTIKGRUPPE

Von der zweiten Plastikgruppe lassen sich zwei Gattungen unterscheiden: einerseits handelt es sich um Kapitelle, die teils mit Figurenszenen, teils mit Einzelfiguren oder Pflanzen rein ornamental geschmückt sind, und andererseits um reine

Ornamentfriese mit pflanzlichen und rein geometrischen abstrakten Streifenornamenten.

Zusammengehörig sind diese Kapitelle eindeutig schon durch das gleiche Material, ihre gleiche Kapitellform mit gleichem Abakusabschluß und die innere stilistische Verwandtschaft zwischen den thematisch so verschiedenen Kapitellen.

Der Beweis, daß es sich um einen der ersten Gruppe, die sich um die Türpfostenreliefs mit dem Namen «Nicholaus» gruppiert, ganz verschiedenen Stil handelt, soll hier aufgezeigt werden. Inwiefern die Ornamentfriese der Deckplatten ebenfalls zu den Kapitellen gehören, soll an zweiter Stelle erläutert werden.

1. Figuren-Kapitelle: Luxuria, Adler, Löwe, Sirene (auf Seite II)

(Abb. 29/30).

Mehrere Merkmale sind allen diesen Kapitellen gemeinsam, so daß sie sich als Einheit zusammen charakterisieren lassen.

Sie zeichnen sich durch eine fast identische, längliche Kelchform aus, deren unterer Durchmesser bedeutend kleiner als der obere ist, so daß eine blütenartige Fächerform entsteht. Die Figuren sind der Kapitellform tektonisch untergeordnet, ja sie betonen sie durch ihre symmetrische Stellung an den Eckkanten (Adler und Luxuria) oder ihre symmetrische Ausbreitung von der Mitte aus (Blattkapitell, Sirene, Löwe). Die Ränder und Mittelachse werden durch die Figuren stark betont. Keine leichte Verschiebung der Stellung, keine Bewegung ist gestattet. Die Figuren werden in ein strenges ornamentales Schema eingefügt und der Grundform des Kapitellblockes untergeordnet. Durch ein leichtes Übertreten des Randes und durch das über der Kapitellseite hervorstoßende Profil der *Luxuria*, ist die Figur hingegen mehr als nur Ornament, nämlich eine menschliche Figur mit autonomer Ausdruckskraft. Dem *Adlerkapitell* (Abb. 29) wird durch die prallen Bäuche der Vögel und ihre spitzen Schnäbel neben Starrheit auch Spannung gegeben.

Für die Darstellung der menschlichen Gestalt soll das *Luxuriakapitell* (Abb. 29/31), als typisches Beispiel für alle, näher betrachtet werden.

Die Personifizierung der Luxuria als Frau, welche Schlangen an den Brüsten säugt, die ihr in die Füße beißen, ist auf diesem Kapitell zweimal, genau gleich, an den beiden vorderen Eckkanten dargestellt. Von den Seiten her sind ihnen zwei Figuren in viel flacherem Relief zugeordnet. Links ist die hintere Kante durch ein schüchternes Männchen betont, das die eine Hand vor die Brust hält und mit der anderen nach der Luxuria greift. Auf der rechten Seite sind die Flügel und ausgestreckte Hand einer ähnlichen Figur noch erkennbar. Die beiden geraden, in Frontalansicht stehenden Frauengestalten mit langen Haaren, bloßem Oberkörper und langem Rock, fallen durch einen übergroß proportionierten Kopf auf. Dies ist teils thematisch bedingt, kann jedoch als Stilmerkmal dieser Gruppe auch verall-

gemeinert werden. Während der Kopf stark plastisch vom Grund abgehoben ist, wird der Körper kaum modelliert, und als eine beinahe rechteckige Fläche vor den Kapitellgrund angeklebt. So entsteht kein plastisches Herausmodellieren aus dem Stein, eher eine *zweischichtige Flächenwirkung.*

Die *Einzelteile des Körpers* sind nur summarisch, zeichenhaft angedeutet, es fehlt sowohl im Gesicht als auch an Händen und Füßen oder am nackten Oberkörper an einer feinen Durchgliederung. Die Gewandfalten sind durch einfache Rillen gezeichnet, die gleichmäßig, ja parallel verlaufen und so keine Bewegung, sondern nur eine symmetrische Aufteilung des Unterkörpers bewirken. Freie Bewegung fehlt auch den Haaren, sie stehen in zwei dicken, runden Wülsten vom Kopfe ab, verlaufen dann gerade in parallelen Strähnen und werden durch ein Querband zusammengehalten. Ebenso rundplastisch wie die Haare sind auch die Schlangen modelliert. Auch in den symmetrischen Windungen der Schlangenkörper liegt etwas Starres. Es fehlt ihnen durch den Mangel an realistischen Verkürzungen oder Detailbeobachtungen jegliches Raumgefühl. Als große, starre Volumen kleben sie am Kapitellkern und formen durch sich selbst die Struktur des Kapitells. Ihr Körper und ebenso derjenige der *Adler* und die Schwänze der *Sirene* (Abb. 30) sind ganz regelmäßig geschuppt. Das Gefühl für feingliederiges Ornamentieren der Einzelteile ist hier zu Gunsten einer großen, klaren Sehweise gewichen.

Durch die nur symmetrische, starre Andeutung der Gesichtsglieder fehlt den Figuren ein innerer Ausdruck. Ruhig und starr blicken sie auf den Beschauer. Es fehlt ihnen jegliche Beziehung untereinander oder eine innere Bewegtheit, die z. B. durch das Thema der Luxuria gerade gegeben wäre. So windet sie sich z. B. in *Moissac* in einer bewegten Kurve im Schmerz, oder in *Vezélay* wird das Männchen durch ein verführerisches Lächeln herangelockt. Am Zodiakus-Portal wirkt diese Frauenfigur mit dem großen Kopf und geöffnetem, breitem, sinnlichem Mund jedoch dämonisch und blickt den Besucher betörend an, um auf ihn direkt zu wirken. Ebenso abschreckend wirken die Adler (Abb. 29) und der Löwe (Abb. 30) und betörend wieder die Sirene (Abb. 30).

2. Das Simsonkapitell

(Abb. 25/28)

Auf zwei Schildseiten dieses mehrfigurigen Kapitells der Seite I figurieren zwei Szenen aus der Simsongeschichte. Die linke Seite ist abgeschlagen, die hintere, ebenfalls behauene, bleibt unsichtbar.

Auf der Vorderseite (Abb. 25) ist der Riese Simson dargestellt, wie er den Tempel der Philister niederreißt, während die Philister am Opfern sind. Auf der noch erhaltenen Nachbarseite rechts, die heute kaum sichtbar ist (Abb. 28), ist Dalila mit einem flaschenförmigen Gegenstand, der wohl die Schere darstellen soll, dabei,

dem links stehenden Simson die Haare abzuschneiden. Rechts wird sie von einer dritten Figur flankiert, deren Deutung unklar bleibt und wohl aus Symmetriegründen angebracht wurde.

Die Art und Weise, wie dieser Künstler eine mehrfigurige Erzählung auf ein Kapitell *komponiert*, ist bezeichnend für seine Handschrift und läßt sich klar von derjenigen des Nicholaus unterscheiden. Ungeachtet der wirklichen Größenverhältnisse, stellt er, um die Symmetrie zu bewahren, den Tempel der Philister in die eine Kapitellhälfte und Simson, den Riesen, in die andere. Alle für die Erzählung wichtigen Gegenstände sind da, aber nur summarisch in einer Art Hieroglyphe angedeutet. Obwohl die Mitte durch die eine Säule markiert ist, die Simson schon leicht mit seinem Knie geknickt hat, herrscht weder eine ausgeglichene, noch eine spannungsgeladene Komposition. Die Komposition ist ruhend; die Elemente sind parataktisch, naiv nebeneinandergereiht. Dies fällt im Vergleich mit dem stilistisch völlig andersartigen *Kapitell aus Avignon* (Fogg Art Mus.) [72a] auf, wo ein lebendiges Ornament aus der gleichen Szene gemacht wird. Auch im Vergleich zum *Kain- und Abel-Kapitell* (Abb. 22) ist die Spannung viel kleiner. Während die Figuren des Kapitells in Avignon in ihren Stellungen zu abstrakten Ornamenten werden, passen sich die Haltung des Kain und Abel dem Thema an, z. B. das Herabsinken des Abel und der Teufel, der vom Rand im Hintergrund herausschaut. *Die Figuren selbst* sind bei Simson oder Kain und Abel nicht zum Ornament geworden wie die Luxuria oder die Sirene, die ihre Freiheit der architektonischen Form des Kapitells opfern müssen und sich ihr voll unterordnen. Jene sind jedoch nur als Gesamtfigur ornamental aufgefaßt, in ihnen selbst fehlt die ornamenthafte, feine Gliederung; an ihre Stelle tritt eine summarische Angabe der wichtigsten Körperteile. Dasselbe gilt auch für Simson, in dessen großen, platten Kopf die Augen, Nase und Mund nur ganz summarisch und grob eingezeichnet sind. Jegliches Spiel der Gesichtsoberfläche fehlt. Keine Modellierung und Einzelbeobachtung von Sehnen an den Händen und Füßen ist gegeben wie bei den Raufenden. Der Unterkörper ist für den Kopf zu schmächtig und klein und liegt ganz in der Fläche. Jegliches freie oder ornamentale Spiel der Falten fehlt. Sie sind symmetrisch, gleichförmig nebeneinander gereiht, ohne dem Verlauf der dahinterliegenden Körperformen zu folgen und die Volumina hervorzuheben.

Trotz des Versuchs, durch die Profilstellung des Simson, im Gegensatz zu den in Vorderansicht gegebenen Figuren neben ihm auf beiden Schildseiten, ein gewisses Raumgefühl zu erzeugen, bleiben die beiden Szenen ganz in der Fläche haften, denn auch die Drehung des Körpers wirkt durch falsche, linkische Verkürzungen flächenhaft und verzerrt. Gegenüber den anderen Kapitellen dieser Hand fällt dieses Kapitell mit seiner mehrfigurigen Szene an Qualität etwas ab. Während die anderen Kapitelle, trotz der Steifheit und Flachheit der Einzelfigur, durch die strenge Komposition monumental wirken und eine große Ausdruckskraft durch die Be-

schränkung auf wenige große Formen besitzen, ist das dramatische Thema hier in einer naiven Weise, ohne innere Beziehung zwischen den einzelnen Teilen, auf das Kapitell aufgesetzt. Diese Szenen stehen vor allem im Vergleich zu den viel differenzierteren Werken des Nicholaus Meisters an Qualität weit zurück.

3. Vergleich mit Hand I

Die obenstehende Charakterisierung hat gezeigt, daß diese Figurenkapitelle stilistische eindeutig von denjenigen der Nicholaus-Hand abweichen und eine einheitliche eigene Gruppe bilden. Nebst der äußeren Kapitellform und dem Material weichen sie in der Gesamtkomposition einer mehrfigurigen Szene (vgl. Simson, Abb. 25 und Kain und Abel, Abb. 22) und der Gestaltung von Einzelfiguren stark von der ersten ab. Dies ist beim Vergleich von Luxuria, Adler (Abb. 29) oder Sirene mit den Raufenden (Abb. 25) besonders einleuchtend, wo bei den nackten, streitenden Männchen die Figuren trotz ihrer symmetrischen Unterordnung unter die architektonische Grundform des Kapitells ihre realistischen Proportionen bewahren und in den Einzelheiten der menschlichen Figur organische Formen zulassen. Die Figuren dieser Gruppe dagegen sind ohne Angaben der organischen Details, durch Umwandlung der Körperteile in geometrische Ornamente, als Ganzes zu Ornamenten erstarrt.

Im Grad der plastischen Modellierung der Körper und ihrer Beziehung zum Reliefgrund, in der linearen Behandlung der Details wie Falten, Haare, Gesichtszüge, sind die Grundformen ähnlich, ja die Motive wie Augenbildung, Fellbüschel beim Löwen genau gleich. Die Ausführung in der ersten Gruppe ist jedoch organischer, mit einem Gefühl für realistische Zusammenhänge der Körperteile, im zweiten Falle erstarren diese Grundelemente und sind abgekürzt, summarisch angegeben. Es fehlt auch eine Abstufung der plastischen Teile gegen hinten, da es nur zwei Ebenen gibt: der Kapitellgrund und die Figur, die davorgestellt ist. Diese selbst, z. B. die Luxuria, weist zwei Stufen von plastischer Körpermodellierung auf: Kopf und Schlangenkörper sind vollplastisch – ebenso die Sirenenschwänze, oder Rumpf und Kopf des Adlers – während der Unterkörper von Sirene, Simson und Luxuria viel flacher, als rechteckige Flächen, zurückstehen. Im Kain- und Abel-Kapitell oder bei den Raufenden ist die Modellierung organisch abgestuft. Sie wird durch ein Variieren der Körperstellungen in Rückansicht, in Schrittstellung erreicht. Es gibt gegen hinten eine abgestufte, abnehmende plastische Modellierung, welche Tiefe erzeugt. Die Zuweisung der zweiten Plastikgruppe an den Nicholaus-Meister ist deshalb durch diese grundsätzlichen Abweichungen unmöglich, ebenfalls läßt sich diese Plastikgruppe nicht eindeutig als Schulwerk oder Vorstufe eingliedern. Die Zuweisung an eine andere Schule soll weiter unten versucht werden.

Bezeichnend für den Stil der zweiten Meisterhand ist auch die Art, wie er das antike korinthische Kapitell umgestaltet. Es handelt sich um ein Kelchkapitell rechts außen auf Seite I (Abb. 22/8), eines der Pilasterkapitelle seitlich des Türpfostens rechts auf Seite I (Abb. 8) und die beiden Kapitelle über den Türpfosten (Abb. 27).

Das *Säulenkapitell* rechts auf Seite I (Abb. 22/8) besteht aus je zwei Palmetten pro Schildseite, die doppelreihig symmetrisch angeordnet sind, wobei sich die langen, oberen von der Mitte gegen außen wenden und mit ihren Spitzen die Ecken markieren. Von jeder Blattspitze hängt ein Traubenbüschel herab. Der Abakus, der mit einem Eierstab verziert ist, ist konkav eingeschwungen, und betont durch eine Verkröpfung in der Mitte die Mittelachse. Ganz in sich gefestigt und wie losgelöst vom Steinkern, scheint die Skulpturschicht von innen her herauszuwachsen und den Kern in ein Blätterbündel aufzulösen. Dieses bleibt jedoch ganz der Kelchform untergeordnet und betont die Symmetrieachsen. Die einzelnen Palmetten wölben sich in dicken Scheiben aus dem Kern heraus und sind nur ganz von der Oberfläche her modelliert, ja, die Sehnen sind in parallelen Rillen eingeritzt, so daß trotz der doppelschichtigen Anordnung von Blattscheiben die Oberfläche flächig bleibt. Wie bei den Figurenkapitellen dieser Hand, z.B. bei der Luxuria, sind die einzelnen Teile körperhaft, ohne jedoch in ihrer Zusammensetzung Tiefe oder Raum zu erzeugen. Trotz der Schichtung wird keine graduelle Abstufung von vorne nach hinten angestrebt, sondern alle sind gleich dick geformt. Im Schnitt der Formen sehr präzis und in der Anordnung der Palmetten ganz auf Symmetrie ausgerichtet, läßt sich dieses Kapitell so wie die anderen dieser Gruppe als scharf gestochen, gespannt und starr charakterisieren.

Während dieses Säulenkapitell relativ körperhaft wirkt, bleiben die *Pilasterkapitelle* (Abb. 22/27) alle viel flächiger, und sind lediglich durch die eingeritzten Blattnerven und den gezackten Rand der Blätter belebt. Die antiken Elemente werden in die Fläche ausgebreitet und nicht mehr von innen her herausmodelliert. Die Oberfläche ist durch die Blätter überspielt, die sich symmetrisch verteilen. Obwohl sich die beiden Kompositkapitelle über den Türpfosten vom korinthisierenden des Pilasters thematisch unterscheiden, sind sie in der Form und einigen Einzelmotiven, wie in den zurückgebogenen spiralförmigen Blattenden an den oberen Kapitellecken und im Stil gleich.

Die beiden antikisierenden *Pilasterkapitelle* aus Marmor (Seite I, links, Abb. 27, Seite II, links vom Türpfosten, Abb. 10) scheinen sich auf den ersten Blick stark von den anderen Blattkapitellen zu unterscheiden und einer eigenen Stilgruppe anzugehören. Dabei täuscht bei der Beurteilung die Verwendung von Marmor sehr stark; ebenso bei dem Löwenkapitell aus Marmor, das sich nur im Material der

Nicholaus-Hand angleicht, im Figurenstil jedoch die gleichen Gestaltungsmittel wie die zweite Hand verwendet. Die Gestaltung der Palmetten ist bei den Pilasterkapitellen auch steif und trocken. Obwohl die einzelnen Blätter sich plastisch in den Raum vorwölben, ist durch die dichte Verteilung der Blätter auf die Grundfläche, die dahinter unsichtbar bleibt, kein Spiel von Licht und Schatten möglich. Die einzelnen Blattlagen sind flächig voreinander geschichtet.

Obwohl heute keine Blattkapitelle der ersten Hand mehr als Vergleichsstücke erhalten sind, läßt sich der Unterschied im Vergleich zu den Ranken der Türpfosten in den allgemeinen Stilprinzipien klar herausschälen. Die gleichen pflanzlichen Elemente werden an den Rankenfriesen in ganz lockerer, organischer Weise zusammengefügt und körperhaft von innen her herausmodelliert und fast ganz hinterschnitten, während sie hier zu steifen, gerillten Flächen erstarren. Dort ein dreidimensionales Denken, das die einzelnen Körper im Raum gestalten und aus der Hintergrundsfläche herausmodellieren kann, hier ein Meister, der mit Flächen arbeitet, die er, um eine gewisse Körperlichkeit zu erlangen, voreinander schichten muß.

5. Ornamentfriese des Gebälks

Die ornamentalen Friese des doppelten Gebälks müssen ebenfalls der zweiten Bildhauerhand zugeschrieben werden. Einige bestehen aus Motiven, die nur auf den Kapitellen der zweiten Hand vorkommen, und alle sind aus dem gleichen Sandstein gehauen wie diese. Der Stil läßt sich auch an einigen der Friese von demjenigen der Ranken der ersten Hand, des Meisters Nicholaus, klar unterscheiden und weist die gleichen Stilprinzipien wie die Kapitelle der zweiten Hand auf. Bei einigen anderen kann das Dekorationsmotiv nicht eindeutig nur der einen oder anderen Hand zugeschrieben werden, ihre stilistische Bearbeitung spricht jedoch eindeutig für eine Zuweisung an den Bildhauer der zweiten Kapitellgruppe.

Charakteristische Merkmale des stilisierten *Blattfrieses* (Westseite Seite I, rechts oben, Abb. 27) sind die völlig geometrische, symmetrische Aufteilung: Ein fünfteiliges Blatt in der Form der florentinischen Lilie, ganz symmetrisch und gerade, ist am unteren Rand zusammengebunden und wird von den sich am unteren Rand teilenden Stengeln, die sich nach oben umbiegen, umrahmt. Der obere Rand ist somit durch die Spitzen der Enden, der untere durch die Rundung markiert. Der Hauptfries besteht aber aus den medaillonartigen Feldern, die mit dem «Lilienblatt» gefüllt sind.

Die Skulpturschicht ist ganz flach und in zwei Ebenen gehalten: Vom Grund sind die Blätter ausgeschnitten, aber nicht herausmodelliert, so daß die plastischen Teile in einer Ebene oder Fläche liegen und sich nicht als plastische Körper vom Grund abheben, wie die Ranken der ersten Hand.

Die ganz gleichmäßige steife Ausführung des Klötzchenfrieses ist ebenfalls (Seite I, rechts unten, Abb. 27) für den Bildhauer der zweiten Plastikgruppe charakteristisch.

Der obere Fries links auf Seite I (Abb. 27), der sich über dem Türpfosten verkröpft, ist auch ganz in der Fläche gehalten. Er wirkt jedoch durch ein komplizierteres Rankenmuster bewegter und freier. Auch gewinnen die einzelnen Blatteile durch eine leichte Wölbung etwas Körperliches.

Die Stengel sind ebenfalls durch eine leichte Rundung zu vollplastischen Körpern vom Reliefboden abgehoben. Dies ist als eine Anlehnung an den Stil des Nicholaus-Meisters zu interpretieren. Die Ausführung leidet jedoch unter dieser Übernahme und wird zum steifen, abstrakten Band, während in den Ranken der Türpfostenreliefs das organische Leben einer Pflanze auch in der abstrakten Form eines Frieses zum Ausdruck kommen soll.

Obwohl es sich beim genauen Lesen des *unteren Frieses* auf Seite I (Westseite, Abb. 24) um ein fast gleiches Blattornament wie auf der rechten, oberen Gegenseite handelt, ist seine Ausführung doch sehr anders. Wenn jener klar zeichnerisch in einer ganz flächigen Ebene aufgebaut ist, so wirkt dieser voller, plastischer und in der Linienführung malerischer, verschwommener. Die Blätter sind nicht in klare Medaillons geteilt, sondern die Zwischenräume verschwinden und bewirken eine durchlaufende Blätterreihe, die erst bei näherem Zusehen in geometrisch immer paarweise wiederkehrende Ornamente geteilt werden kann.

Das gleiche Ornament findet sich auf der marmornen Säulenbasis, das stark antikisierend ist. Die einzelnen Blattsehnen sind nicht durch eine eckige Kante, sondern durch Bohrlöcher voneinander getrennt. Trotz der symmetrischen Aneinanderreihung wirkt der Blattfries nicht so flächig. Der Grad des plastischen Modellierens variiert. Die Blätter wachsen aus dem Grund, sie sind mit ihm verbunden, während der erstbesprochene Fries sich *vor* dem Grund in einer gleichmäßigen autonomen Ebene ausbreitet und den Grund netzartig überzieht. Das gleiche Blattmotiv kommt jedoch auf der einen Seite des Luxuriakapitells vor und kann deshalb ebenfalls der zweiten Hand zugeschrieben werden.

Im gleichen Sinne sind die geometrischen Motive des *Medaillonfrieses* rechts oben auf Seite II (Ostseite, Abb. 30) an die Türpfostenreliefs der ersten Hand angelehnt. Der Medaillonrahmen mit dem Perlmuster umschlingt sich, knotenartig, gleich wie im Fries der Zodiakus-Medaillons. Die Gestaltung der einzelnen Rahmenbänder und der Blüten ist jedoch völlig anders aus dem Stein gehauen. Einmal herrscht hier ein rein geometrisch abstrakter Stil und die Füllrosetten variieren nur innerhalb des rein Ornamenthaften. Die plastisch hervorstehenden Teile sind nicht herausmodelliert, sondern herausgeschnitten. Die Ränder sind hart, zackig, nicht abgerundet, nur die äußerste, vorderste Ebene ist verziert, der zweidimensionale Flächenstil ist hier dem mehr organisch, plastischen Stil der ersten Hand

vorgezogen. Die Inspiration für das Motiv scheint vom Nicholaus-Meister herzukommen und dürfte dann vom Meister der zweiten Kapitellgruppe in seine mehr flächige Formensprache umgesetzt worden sein.

Die *beiden anderen Friese* auf Seite II (Ostseite, Abb. 29/30/31), bestehen aus Motiven, die aus dem antiken Formenschatz abgeleitet sind[73]. Nebst einem doppelreihigen Blätterfries, dessen obere Reihe aus Eierstäben, die untere aus halben, nach oben gerichteten Blättern besteht, ist die ganze Portalseite von gleichen, parallellaufenden, langgezogenen Blättern durchzogen. Diesen fehlt das flächige, netzartige Überziehen der Oberfläche wie an den anderen Friesen. Sie sind scharf aus dem Reliefgrund herausgehauen, aber mit ihm gleichzeitig verwachsen. Hingegen kann auch nicht von einem plastischen Aufbau der Teile gesprochen werden, da wieder nur die vorderste Ebene, wie bei allen Friesen, behauen ist, und eine gegliederte, aber flache Oberfläche, keine vollplastischen, modellierten Körper wie bei den Ornamenten der ersten Hand bildet.

Allen diesen Friesen sind einige Stilmerkmale gemeinsam, die sie trotz der motivischen Verschiedenheit in die gleiche Stilgruppe eingliedern lassen. Sie unterscheiden sich alle klar von der plastischen, körperhaften Gestaltungsweise des Nicholaus-Meisters und müssen der flächigen Formensprache der zweiten Hand zugeschrieben werden. Wie die Figuren dieser zweiten Hand sind die Ornamente nur von der Oberfläche her gestaltet und überziehen die Grundfläche netzartig. Während auch die rein ornamentalen Teile an den Türpfostenreliefs sich organischen Motiven angleichen, erstarren die Ranken und Blätter an den Friesen zu geometrischen Figuren, die sich einer steifen Symmetrie unterordnen müssen.

Schlußfolgerung:

Die Stilanalyse hat gezeigt, daß es sich bei den Skulpturen des Zodiakus-Portals um Werke zweier Bildhauer handelt. Der erste ist der Schöpfer der Türpfostenreliefs, der Figurenbasen und der beiden Kapitelle mit Kain und Abel und den Raufenden. Seine Benennung ist durch die Signatur «Nicholaus» gegeben. Der zweite Bildhauer, dessen Namen unbekannt ist, ist der Schöpfer aller übrigen Skulpturen des Portals.

Es ist nicht leicht zu entscheiden, ob hinter dem deutlichen stilistischen Unterschied der beiden Plastikgruppen des Zodiakus-Portals auch ein zeitlicher steht. Beide Gruppen verfügen über einen reichen Formenschatz eines schon ausgeprägten Stils. Bei der zweiten Plastikgruppe kann nicht von einem Frühstil gegenüber einem reifen Stil bei der ersten Meisterhand gesprochen werden. Die oft primitivere und vielleicht deshalb altertümlichere Gestaltung der menschlichen Figur bei der zweiten Hand spricht eher für geringere Qualität eines gleichzeitigen oder sogar späteren Bildhauers, da er an einigen Stellen Kenntnisse der plastischen Gestal-

tungsweise des ersten Meisters zeigt, sie aber nicht konsequent durchführt. Es herrscht aber auch kein klares Lehrer-Schüler-Verhältnis, da die Formensprache in den beiden Gruppen oft grundverschieden ist, und die beiden Meister von ganz anderen Schulen herkommen müssen. Die stilistische Einordnung und Datierung soll zeigen, inwiefern es sich hier um zwei Künstler handelt, die gleichzeitig, aber an zwei verschiedenen «biologischen Standorten», gearbeitet haben.

D. REKONSTRUKTION DES URSPRÜNGLICHEN ZUSTANDES

Bei der stilistischen Analyse ließen sich zwei Punkte herausarbeiten, die in der bisherigen Forschung zu wenig beachtet und vor allem nicht genau ausgewertet wurden.

1. Die heutige Form des Zodiakus-Portals ist einmalig und für ein romanisches Portal sehr ungewohnt. Seine heutige Zusammensetzung scheint nicht den Urzustand wiederzugeben, denn die plastischen Teile sind ganz lose zusammengesetzt und passen weder in die architektonische Rundbogenöffnung, die mit den Substruktionen der heutigen spätromanischen Kirche im Verband steht, noch sind sie untereinander einheitlich. Da die Archivoltenpartie eindeutig später als die Skulpturen der Stützenzone zu datieren ist (s. Architektur S. 27 und Datierung der Skulpturen der Kirche S. 133) muß die Portalplastik nachträglich von einem anderen Ort an diese Stelle versetzt und in der heutigen Zusammensetzung aufgestellt worden sein. In der früheren Forschung ist dies von *Kingsley-Porter*, *Robb*, *Gaddo* und *Bernardi*[74] erkannt worden. Für sie kommt als ursprünglicher Aufstellungsort nur ein Portal des «Sepolcro dei Monaci» in Frage, da der Bau als einziger der noch vorhandenen Architekturteile der Sagra zwischen der Mitte des 11. und dem Anfang des 12. Jahrhunderts entstanden iat (s. Architektur S. 32). Die Skulpturen gehören nach ihrem Stil in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts, also etwa in die gleiche Zeit (s. Eingliederung und Datierung S. 97).

2. Weiterhin konnte in der Analyse das Vorhandensein mehrer Materialien und zweier deutlich unterscheidbarer Meisterhände innerhalb der Skulpturen der Stützenzone festgestellt werden. Diese Tatsache, die in der Forschung wohl anerkannt worden war, wurde jedoch nach der kurzen Bemerkung, die Skulpturen seien von Nicholaus und einigen Schülern gemacht, nicht weiter untersucht und nicht für eine Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes ausgewertet. Die Versetzung eines Portals hat nichts Ungewohntes an sich. Als Beispiel kann an die Portale von La Charité-sur-Loire[75] oder an die Galluspforte des Basler Münsters erinnert werden[76]. Ihre Teile sind zwar stilistisch voneinander verschieden, aber einer einheitlichen Gesamtkomposition untergeordnet und in ein zusammenhängendes ikonographisches Programm eingefügt.

Aus den Plastikteilen des heutigen Zodiakus-Portals läßt sich aber auch bei einer ursprünglich anderen Zusammensetzung kein einheitlicheres Portal bilden, wie die verschiedenen Teile an einem anderen gemeinsamen Aufstellungsort gestanden hätten. Es kann keine einheitliche Gesamtkomposition gebildet werden, wo sich die beiden Portalseiten entsprechen würden. Die formalen Kriterien, wie die verschiedenen Dimensionen der beiden Kapitellgruppen, die Uneinheitlichkeit der Säulenschäfte und Basen, und vor allem die Bearbeitung aller vier Schildseiten der Kapitelle der zweiten Hand, gegenüber nur zwei Seiten der ersten Hand, zeigen, daß die beiden stilistisch zusammengehörigen Gruppen ursprünglich an zwei verschiedenen Orten Verwendung fanden. Auch das Fehlen eines durchgehenden ikonographischen Programms bei der heutigen Zusammensetzung spricht für eine Teilung der verschiedenen Gruppen (s. Ikonographie S. 86). Dies wäre zwar allein, ohne die formalen Kriterien, für die Trennung der Gruppen nicht maßgebend, verstärkt jedoch die anderen Hinweise [77].

Die Elemente der ersten Gruppe mit den Türpfosten, die beiden Figurenbasen und beiden Kapitellen, ergeben ein *Eingangsportal*. Die zweite Gruppe, da ihre Kapitelle rundplastisch geschaffen sind und die Deckplatten in ihren Dimensionen zu groß für ein Portal sind, waren wohl an einem anderen Ort als plastischer Schmuck verwendet. Weder ikonographisch noch formal ist dies jedoch für die zweite Gruppe festgelegt.

Nach den vorhandenen, stilistisch zusammengehörigen Stücken der ersten Gruppe zu schließen, bleibt jedoch nur eine beschränkte Anzahl von Portaltypen als mögliche Lösungen bestehen.

Mit den vorhandenen Fragmenten ist aus dem Zodiakus-Portal ein einfaches *Portal ohne Vorhalle* rekonstruierbar, das in seinen Formen denjenigen des Hauptportals am Dom von Modena von Wiligelmus gleicht [78]. Eine *Rekonstruktionszeichnung* (Fig. 4) ergibt folgende Portalform:

Die Öffnung muß, um in einer angemessenen Proportion mit der Größe der plastischen Teile zu sein, bedeutend kleiner sein.

Nur die beiden *Türpfosten* haben einen sicher bestimmbaren Standort: sie müssen nämlich die Türöffnung seitlich umrahmt haben. Der Türsturz fehlt. Gegen außen werden eher die Rankenbänder geschaut haben, so daß sie in einer Archivolte, welche heute fehlt, um die Türöffnung herumgeführt hätten, so wie es am Hauptportal des Domes von Modena der Fall ist, wo die Ranken auch außen, und die Figuren, dort Propheten, an den Stirnseiten angebracht sind. Der Zyklus der Tierkreiszeichen ist ja abgeschlossen, so daß man eine einseitige Weiterführung der Fixsternbilder kaum erwarten dürfte. So kämen die Tierkreismedaillons auf die linke, die Sternbilderreliefs auf die rechte Portalseite zu stehen. Ob das Tympanon mit Plastiken geschmückt war, ist nicht mehr feststellbar. Es wäre möglich, daß hier wie in Pavia, eine Statue des Michael angebracht war, da eine Darstellung des

Michael in der Plastik der Sagra di San Michele fehlt. Hingegen bleiben die Tympana an oberitalienischen Portalen aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts meist ungeschmückt. Figurierte Tympana werden erstmals nach dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts in die Plastik Oberitaliens durch den Meister Nicolaus in Ferrara und Verona und von einigen Wiligelmusschülern in Nonantola [78a] eingeführt.

Seitlich der Öffnung standen je eine Säule, zu denen die beiden Figurenbasen gehörten. Gleich wie an den Portalen mit Vorhallen werden die Säulen von Tieren, einem Löwen und Greifen getragen. Noch fehlt wie in Modena, Ferrara und Verona die Monumentalität der vollplastischen, freistehenden Tiere. Ein ähnliches Portal aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, ohne Vorhalle, aber mit Säulen tragenden Löwen, ist das Portal der Kirche *Sta. Margherita in Como* (heute Museum) [79]. Dort sind die Löwen unter der eigentlichen Basis jedoch so klein gehalten, daß sie nicht über den Schaft hinausragen und so den Eindruck einer Basis erwecken. Von den vorhandenen Säulenschäften des Zodiakus-Portals passen zwei glatte Schäfte aus Marmor besser auf die figurierten Basen, als stark profilierte.

Profilierte Säulenschäfte würden stilistisch zwar auch zu einem Portal dieser Zeit passen (s. Dom von Modena, Hauptportal) [78], verlangen jedoch einfache attische Basen.

Nur das Kain- und Abel-Kapitell gehört sowohl durch die äußere Form (Material, Schaftring, Inschrift, nur zwei behauene Seiten) als auch stilistisch zu den Türpfostenreliefs und den beiden Figurenbasen. Es kommt auf die linke Portalseite, über die Greifen zu stehen. Auf die Gegenseite paßt das Kapitell mit den Raufenden, obwohl es in Material und der äußeren Form etwas vom anderen abweicht. Es ist als einziges der anderen Kapitelle wie das Kain- und Abel-Kapitell auch nur auf zwei Seiten behauen, trägt ebenfalls eine Inschrift, und sein Figurenstil muß der gleichen Hand zugeschrieben werden. Analoge Fälle sind an anderen romanischen Portalen in Oberitalien bekannt, wo in einem stilistisch einheitlichen Portalprogramm ein Kapitell oder eine Figur stilistisch in der äußeren Form etwas von den anderen abweicht: *Am Nordportal des Domes von Piacenza* [79a] ist eine Figur, der Vollständigkeit halber, von einer anderen Hand an den rechten Rand des Türsturzes gestellt.

Am Zodiakus-Portal ermöglichen diese wenigen Plastikteile die Rekonstruktion eines einfachen Portals ohne Vorhalle. Die Archivolten und möglicherweise weitere Säulenstellungen an den Gewänden, sind nicht mehr erhalten. Eine Vorhalle ist sehr unwahrscheinlich, da die Basen der beiden leichten, kleinen Säulen schon aus Tierkörpern bestehen, und somit eine vollplastische Wiederholung an einer Vorhalle nicht möglich ist. Ob das Portal seitlich an der Wand noch durch einen Rechteckrahmen umgrenzt war, wie romanische Portale in Pavia [80] und in Genua [81], kann nicht mehr entschieden werden. Möglicherweise könnten die Deckplatten ursprünglich als solche Umrahmungsfriese gedient haben.

Auch das ikonographische Programm gibt wenig Aufschluß über den ursprünglichen Aufstellungsort dieses Portals. Als einziger Hinweis kann der Wortlaut der einen Inschrift gelten: VOS QUI TRANSITIS *SURSUM* VELFORTE REDITIS = Ihr, die ihr beim *Hinaufgehen* (das Portal) durchquert und vielleicht *wieder beim Hinunterkommen* ... Damit werden die Mönche und Pilger angesprochen, die vom unteren Klosterbezirk kommen und das Portal durchqueren, um das Michaelsheiligtum auf der Bergspitze zu erreichen. Es muß also an einem zentralen Ort gestanden haben, wo jedermann es durchqueren mußte. Deshalb ist es sehr fraglich, ob es zur Friedhofskapelle, dem «Sepolcro dei Monaci», gehörte. Das Portal könnte das Eingangsportal der Vorgängerkirche gebildet haben, deren Reste jedoch schon ins 10./11. Jahrhundert zu datieren sind. Das in der Inschrift ausgesprochene Wort «transire» (durchqueren, hindurchgehen) spricht eher für eine Stellung als Durchgangsportal, das aber nur auf der Außenseite gegliedert war, denn die Türpfosten sind – da sie nur auf zwei Seiten behauen sind – nur auf eine Schauseite gerichtet. Es bleiben allzuviele Fragen offen, um dieses Problem genau lösen zu können, bis nicht durch genaue Ausgrabungen auch die architektonischen Fragen gelöst sind.

Der Rekonstruktionsversuch der Plastikteile der ersten Hand, der Nicholaus-Teile, haben aus den wenigen, noch vorhandenen Stücken ein einfaches romanisches Portal ergeben, dessen Form für oberitalienische Portale aus dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts charakteristisch ist.

Auch die Kapitelle und Gebälkfriese der zweiten Meisterhand sind sicher nicht für die heutige Stelle geschaffen worden. Die Bearbeitung aller vier Kapitellseiten spricht auch nicht für ein Portal, sondern eher für einen Aufstellungsort, wo die Kapitelle auf freistehenden Säulen von allen Seiten sichtbar waren. Es kommen als mögliche Aufstellungsorte durch das kleine Format der Säulenstellungen nur Emporen, eine Krypta oder ein Kreuzgang in Frage. Da weder Reste einer Hallenkrypta oder von einem Vorgängerbau mit Emporen erhalten sind, noch die Innengliederung des «Sepolcro dei Monaci» bekannt ist, müssen sie als Möglichkeiten ausgeschlossen werden. Hingegen ist der Ort des alten *Kreuzgangs* noch bekannt und als Hof mit einem Brunnen an der Südseite der Klosterkirche, etwas tiefer als das Zodiakus-Portal, zwischen Substruktionsmauern und Klostergebäude liegend, zum Teil erhalten (Fig. 1). Die fünf Kapitelle könnten gut für einen Teil der Arkadenstützen gedient haben und die Gebälkfriese, da sie an mehreren Seiten (heute nur noch als Fragmente erhalten und von zwei Seiten nicht sichtbar) behauen sind, hätten die Eckpfeiler des Vierecks geschmückt. Solche Gesimsfriese an Eckpfeilern sind an den meisten romanischen Kreuzgängen zu finden. Gerade an Kreuzgängen läßt sich meist weder ein ikonographisches Gesamtprogramm (s. Ikonographie), noch eine stilistische Einheit unter den Basen, Schäften und Kapitellen der Säulenstellungen aufzeigen. So können auch hier, analog zu anderen Kreuzgängen[82],

flache, tordierende und polygonale Säulenschäfte, Figuren- und Pflanzenkapitelle nebeneinander stehen und trotz dieser Vielfalt in den Formen und im Material gleichzeitig in einer großen Gesamtkomposition entstanden sein.

Falls die beiden Plastikgruppen des heutigen Zodiakus-Portals auch wirklich in ihrem ursprünglichen Aufstellungsort voneinander getrennt waren, sind die offensichtlichen stilistischen Unterschiede und die Verwendung verschiedener Materialien auch nicht so ungewöhnlich wie bei der heutigen Zusammensetzung. So kann man annehmen, daß ursprünglich zwei stilistisch klar unterscheidbare Komplexe, im Klosterbezirk klar voneinander getrennt, gleichzeitig aufgestellt waren. Ihr zeitliches und stilistisches Verhältnis soll noch weiter unten näher bestimmt werden.

Der Zeitpunkt, in dem die verschiedenen Plastikteile an die heutige Stelle gelangt sind, ist unbekannt. Fest steht nur, daß der «Sepolcro dei Monaci», der in der Forschung als ursprünglicher Aufstellungsort des Portals vorgeschlagen wird, seit 1661 im Verfall begriffen war, und daß die Restauratoren im 19. Jahrhundert das Portal schon an der heutigen Stelle vorfanden[83]. Es muß also nach 1661 und vor 1800 versetzt worden sein. Für das 18. Jahrhundert wäre das sehr ungewöhnlich. Ob aber die Plastiken der ersten Hand von einem Portal eines älteren Baus gleichzeitig mit den Kapitellen des Kreuzgangs schon bei der Errichtung der heutigen Kirche und deren Substruktionen am Ende des 12. Jahrhunderts für die heutige Stellung übernommen wurden, kann auch nicht mehr festgestellt werden. Obwohl romanische Portale öfters wenige Jahrzehnte nach ihrer Entstehung von ihrem ursprünglichen Ort an einen anderen versetzt (Galluspforte) oder durch spätere Plastiken erweitert (S. Zeno, Verona)[84] wurden, erfolgte ihre Wiederaufrichtung niemals so locker und unsystematisch wie an der Sagra die San Michele. Die Plastiken sind heute nur lose miteinander verbunden, was sowohl gegen eine Aufstellung im 12. oder 13. Jahrhundert, als auch gegen eine historizierende Restauration des 19. Jahrhunderts spricht. Die Aufstellung muß in einer Zeit erfolgt sein, da man die Stücke zwar retten wollte, ihren inneren Sinn jedoch nicht mehr verstand.

Die stilistische Uneinheitlichkeit zwischen den Plastiken des Zodiakus-Portals veranlaßte eine Trennung der beiden Stilgruppen und die Rekonstruktion zweier getrennter Plastikzyklen. Umso schwieriger löst sich die Frage nach einem ikonographischen Programm, das alle Teile umfaßt. Zwei Möglichkeiten sind zu prüfen:
1. Kann bei der heutigen Aufstellung von einem einheitlichen ikonographischen Programm gesprochen werden?
2. oder ist es möglich, für die stilistisch zusammengehörigen Teile je ein Programm zu rekonstruieren?

Ausgehend von den Sternbilddarstellungen auf den beiden Türpfosten, nach denen das Portal als Zodiakus-Portal bezeichnet wurde, sollen danach die dazugehörigen Kapitelle und Basen (s. S. 64 Rekonstruktion) und diejenigen der II. Hand einzeln untersucht und auf die oben genannten Fragen hin geprüft werden.

A. DAS PORTAL DES «NICHOLAUS»

1. Die Türpfosten mit Sternbilddarstellungen

(Ein Beitrag zu den astronomischen Darstellungen in der Kunst des Mittelalters)

An den beiden Türpfosten stehen sich die zwölf Tierkreisbilder (Westseite, Seite I) (Abb. 14/15) und 19 andere Fixsternbilder (Ostseite II) (Abb. 18/19) gegenüber. An den Stirnseiten ziehen sich Rankenbänder mit darin eingeschlossenen Menschenfiguren und Tieren von unten nach oben. Sie sind waagrecht konzipiert, während die Sternbilder horizontal in einzelne Bildfelder übereinander geschichtet sind. Am Rand des Pfeilers sind alle Sternbilder mit ihrem Namen inschriftlich bezeichnet[85], während die Ranken und Tiere durch eine an den Betrachter gewendete Inschrift erklärt werden: «FLORES CUM BELVIS COMIXTOS CERNITIS»[86] (Abb. 13). Durch die genaue Bezeichnung der Bilder als Sternbilder und als Ranken und Tiere erhalten die Darstellungen als Ganzes einen bestimmten Sinn. Sie können nicht einfach einzeln als Monstra oder Fabelwesen angesehen werden, die aus der antiken Mythologie übernommen und zu mehreren christlichen symbolischen Deutungen umgewandelt wurden, wie auf anderen mittelalterlichen Darstellungen. Außen auf der Stirnseite (s. Rekonstruktion) ist die niedere kreatürliche Welt, aus Pflanzen, Tieren, Menschen und Monstra bestehend, dargestellt. Auf den Innenseiten, näher dem Kircheninnern, dem geistigen Himmel, versinnbildlichen die Sternbilder die obere Welt, den Himmel und vervollständigen die Darstellung des Universums.

Die *Darstellung des Tierkreises am Kirchenportal* zeigt, wie auch der zeitliche Jahresablauf und der Kalender in die christliche Weltordnung eingebaut werden. Indem der Tierkreis mit anderen Fixsternbildern kombiniert wird, wird die Darstellung am Kirchenportal zu einem Bild des ganzen Himmels, des Universums, eines Makrokosmos. Die Ranken und Tiere, die durch die Inschriften einen bewußten Bezug auf dieses kosmische Programm nehmen, vervollständigen das christliche Weltbild. Der Sturz und das Tympanon sind nicht mehr vorhanden. Falls sie je existiert haben, möchte man sie gerne mit christologischen Szenen versehen sehen, die die Sternbilder noch deutlicher Christus untergeordnet hätten.

Eine christliche Symbolik ist schon in der zwiefachen *Zwölfzahl* der Sternbilder gegeben. Auf beiden Türpfosten sind zwölf Bildfelder angebracht. Die Tierkreisbilder verteilen sich auf elf Medaillons, da die Waage und der Skorpion in einem Bildfeld vereint sind. So ist das zwölfte Medaillon durch eine Rosette ausgefüllt. Auf der Gegenseite wurden neunzehn aus den insgesamt 36 seit der Antike bekannten Fixsternbilder auf zwölf Bildfelder verteilt.

Zwölf ist neben drei die wichtigste Zahl der mittelalterlichen Zahlensymbolik[87]. Von den zwölf Aposteln ausgehend wurden die Propheten, die Stunden, Monate und Tierkreiszeichen als Symbole für sie eingesetzt[88]. Die Sterne sind wie die Apostel und Propheten Vermittler zwischen Himmel und Erde, zwischen Christus und den Menschen. Christus herrscht aber auch über sie und die Zeit, und sie stehen deshalb an einem untergeordneten Platz am Portal. Schon weil es ein Kirchenportal ist, werden diese rein kosmischen Elemente in einen christlichen Zusammenhang gebracht. Das Portal ist mit seinen makrokosmischen Darstellungen eine *Himmelspforte*, die nochmals die Bedeutung des Michaelsheiligtums auf dieser Bergspitze unterstreicht. Durch diese Pforte geht der Gläubige vom kreatürlichen in den geistigen, wahren Himmel der Kirche. Das Heiligtum des Erzengels Michael ist ebenfalls eine Wegstation zu dem heilbringenden, göttlichen Himmel.

Durch die genaue inschriftliche Bezeichnung der einzelnen Fixsternbilder zeichnet sich ein weiteres charakteristisches Merkmal dieses ikonographischen Programms aus. Die christliche Umdeutung der Einzelbilder ist nur durch die Anordnung selbst und, etwas verschleiert, in den zum Nachdenken auffordernden Inschriften gegeben (s. S. 84). Die Namen der einzelnen Sternbilder sind aber rein naturwissenschaftliche Bezeichnungen. Sie stellen eine Kenntnis der Astronomie zur Schau, die dem Auftraggeber zuzuschreiben ist. Diese Plastiken gehören in den weiteren Zusammenhang von der Rezeption der antiken Naturwissenschaft durch das christliche Mittelalter[89].

In den Inschriften drückt sich eine Gelehrsamkeit aus, die sich auf die antiken Quellen stützt. Dennoch gibt es fast für jedes Sternbild einzeln eine christliche Umdeutung[90], und die Auswahl von nur 19 könnte sich daraus erklären. Der Sinn der Sternbilderdarstellungen liegt aber vielmehr in ihrer ursprünglichen Funktion als

Personifizierung und Teil des von Gott geschaffenen und ihm dienenden Himmels. Die Schicksalsmächte, an die in der heidnischen Antike geglaubt worden ist, wurden durch Christus entmachtet. Auch der Kosmos ist eine Schöpfung Gottes und ihm untergeordnet.

a) Zunächstliegende Vergleichsbeispiele in der mittelalterlichen Kunst

Der Tierkreis ohne die restlichen Sternbilder wurde in der mittelalterlichen Kunst häufig dargestellt. Als ein Symbol für die Zeit und den Ablauf eines christlichen Jahres setzt er christliches Geschehen in einen fest geordneten Rahmen. In der Monumentalkunst rückt der Tierkreis von der Wandmalerei und den Mosaiken des Kircheninnern am Anfang des 12. Jahrhunderts, mit dem Wiederaufkommen der Monumentalplastik, an die Portalzone, zusammen mit all den neuen, erweiterten christologischen Erzählungszyklen und Symbolen. Daneben lebt die antike Tradition der Bodenmosaiken mit dem Tierkreis nebst anderen allegorischen Szenen auch im christlichen Gotteshaus weiter.

Die Kombination von Tierkreis und anderen Fixsternbildern tritt außer auf der Sagra di San Michele sonst in der Plastik nicht auf, jedoch vereinzelt auf Bodenmosaiken. In einer Sondergruppe von mittelalterlichen Denkmälern, die zu den kaiserlichen Attributen gehören, wird durch die Darstellung des Tierkreises zusammen mit anderen Fixsternbildern die Weltherrschaft symbolisiert.

Der Zodiakus als plastischer Schmuck an Kirchenportalen:

In den Programmen der romanischen *Kirchenportale* nimmt die Darstellung des Zodiakus einen wichtigen Platz ein: als Umrahmung des Tympanons oder an den Türpfosten. Nördlich der Alpen wird er meist mit den zwölf Monatsdarstellungen an der Archivolte kombiniert[91]. An italienischen Kirchen figurieren Zodiakus und Monatsdarstellungen getrennt voneinander. Während am Anfang des 12. Jahrhunderts die Darstellung des Tierkreises häufiger vorkommt, werden von der Mitte des Jahrhunderts an die Monatsbeschäftigungen viel beliebter und verdrängen die abstrakten Zeichen zugunsten genrehafter Szenen mit den Arbeiten der verschiedenen Monate[92]. In oberitalienischen Beispielen am Anfang des 12. Jahrhunderts wird der Tierkreis sowohl an der Archivolte[93] als auch in der Gewändezone des Portals oder an der Fassade selbst angebracht. Schon die zweite Bildhauergeneration des 12. Jahrhunderts geht von der Darstellung des Tierkreises zu derjenigen der Monatsdarstellungen über[94]. Die einzelnen Darstellungen variieren motivisch nur leicht untereinander, denn die Zeichen sind durch die antiken Bildvorlagen festgesetzt. Stilistische Unterschiede sind nur durch verschiedene Landschafts-Schulen bedingt.

Für die plastischen Zyklen sind erstens die antiken *Mithrasreliefs*, die in allen römischen Provinzen verbreitet waren, ein direktes Vorbild. Das Hauptbild des Stierbezwingers Mithras wurde von den Tierkreisbildern umrahmt und konnte analog dazu für die Umrahmung des Portaltympanons mit Christus übernommen werden[95]. Zweitens wurde aus den *antiken Kalendern*[96] der Tierkreis in die Psalterien aufgenommen, die als Kirchenkalender für die ordnungsgemäße Vornahme der liturgischen Handlungen an den verschiedenen Kirchenfesten sorgten. Die Psalterillustrationen seit dem 9. Jahrhundert dienten als weitere Bildvorlagen für den Tierkreis und die Monatsdarstellungen in der Monumentalplastik. Dort waren sie schon in einen christlichen Gesamtzusammenhang gebracht worden[97].

Das Besondere der Skulpturen an der Sagra di San Michele ist jedoch die Verbindung mit anderen Sternbildern, die die symbolische Darstellung der Zeit zu einer Darstellung des Himmels, ja des ganzen Kosmos erweitern.

Mosaiken

Diese Kombination ist in der christlichen Monumentalkunst bis zum 12. Jahrhundert heute nur noch in wenigen *Bodenmosaiken* bekannt und auch dort nur fragmentarisch erhalten oder literarisch überliefert.

Die Mehrzahl der erhaltenen romanischen Fußbodenmosaiken befindet sich in Oberitalien. Sie sind im allgemeinen entweder mit den Symbolen der Zeit[98] oder mit anderen allegorischen Figuren[99] verziert. In einigen wenigen Beispielen erweitert sich das Programm wie auf der Sagra di San Michele zu einer Darstellung des Kosmos, indem die ganze christliche Allegorik der Tugenden und Laster und die Artes Liberales miteingeschlossen werden.

Reste eines Fußbodenmosaikes in der Apsis von *San Michele in Pavia* (um 1100)[100] zeigen neben den Monatsdarstellungen, des personifizierten Jahres, David und Goliath und Theseus im Labyrinth, an den vier Ecken verschiedene Sternbilder: DRACO, ein Jüngling, der einen Drachen erschlägt, CAPRIcornus, eine Ziege auf einem Hund (Canis), CIGNVS, der Schwan, ein Jüngling mit einer Keule (Herkules) und Pegasus mit einem Teil der Inschrift: – EGVS. Trotz der fragmentarischen Erhaltung muß auch hier von einer willkürlichen Auswahl gesprochen werden, die weder christlich noch astronomisch zu erklären wäre. Einzelne Sterne genügen, um den ganzen Himmel zu symbolisieren.

Auf dem Fußbodenmosaik von *San Columbano in Bobbio* (2. Viertel des 12. Jahrhunderts)[101] sind neben dem Zodiakus und den Monatsdarstellungen auch die Sternbilder Centaurus und Draco dargestellt.

Literarisch überliefert sind die Deckenmosaiken des alten *Domes von Novara*[102]. Dort sollen im Schiff zehn verschiedene Sternbilder dargestellt gewesen sein. Von Fußbodenmosaiken mit dem Zodiakus nördlich der Alpen sind einige in Fragmen-

ten erhalten[103]. Nur eines mit Sternbildern ist literarisch überliefert: das *Mosaik in St. Remi in Reims*[104]. Dort wird die Erde mit den vier Jahreszeiten, den Paradiesesflüssen und Kardinaltugenden und Artes Liberales vom Zodiakus umkreist. In der Mitte befindet sich als Zentrum, den Sternenhimmel andeutend, der große und kleine Bär. Die Jakobsleiter weist hier vom kreatürlichen Himmel gegen den Altar, also in den wahren Himmel.

Auf dem *Teppich von Gerona*[105] wird das kosmische Programm mit den Monatsdarstellungen, Sol, Luna und der Personifizierung des «Annus», durch die Hinzufügung zweier Sternbilder vervollständigt und den christologischen Szenen gegenübergestellt.

Die Kaiserlichen Denkmäler. Als Ausdruck der Herrschaft über die ganze Welt kommen Sternbilder auch auf *kaiserlichen Herrschaftssymbolen* in der Art einer Sternkarte vor. Sie sind insofern mit den rein religiösen kirchlichen Werken vergleichbar, als sie im Mittelalter auch mit christologischen Szenen verbunden werden. Der mittelalterliche Kaiser regiert in Vertretung Christi über das ganze Universum. Dies wird auf dem *Krönungsmantel Kaiser Heinrichs II.* im Bamberger Domschatz zum Ausdruck gebracht[106]. In Anlehnung an antike Kaisermäntel wurden hier der Zodiakus und mehrere andere Fixsternbilder des nördlichen und südlichen Himmels[107] in ihren Personifizierungen und mit den betreffenden Inschriften über den ganzen Mantel aufgestickt. Als kosmisches Zentrum, vergleichbar an unserem Portal dem zu vermutenden Tympanon, figuriert Christus mit Maria und Johannes und den vier Evangelistensymbolen in einer Vermischung von Majestas Domini und Deesis.

Als Zeichen seiner Macht stellt *Karl der Große* einen goldenen und drei silberne *Tische* mit Darstellungen des Weltalls («Totius mundi descriptionem ... astrorum ...») in seinem Palast in Aachen auf. Sie folgen der antiken Tradition der Tische Salomos[108].

Schramm[109] hat die Entwicklung von der griechischen Sphaira über die antike Herstellung von Himmelsgloben zu astronomischen Zwecken, bis zum Herrschersymbol des *Reichsapfels* verfolgt und gezeigt, wie die mittelalterlichen Herrscher die antike Tradition weiterführten, indem sie Szepter und Reichsapfel, der sogar noch mit Sternen verziert sein kann, als Herrschaftszeichen behielten[110]. Auch in Adels- und Fürstenhäusern wurden Wände und Decken mit Sternbildern und der Boden mit einer Mappa Mundi ausgemalt[111].

Diese heute vereinzelt erhaltenen oder nur literarisch überlieferten Beispiele sind ein rein zufälliger Restbestand der ursprünglichen Verbreitung dieses Themenkreises in der Monumentalkunst des Mittelalters.

Für die Darstellung des Sternenhimmels und der Erde mit Paradiesesflüssen, biblischen Szenen und Symbolen der christlichen Moral, als eine christliche «Mappa Mundi et Coeli», eines «Imago Mundi» im Sinne von Honorius von Autun, waren

in der Monumentalkunst des 12. Jahrhunderts die Fußbodenmosaiken am besten geeignet[112]. Als Plastiken an Portalen oder für Kapitelle waren diese Themata an sich ungeeignet. Sie mußten flach ausgebreitet betrachtet werden. So erklärt sich der Mangel an Vergleichsbeispielen in der Plastik für das einzig auf der Sagra di San Michele erhaltene Werk. Bei den Mosaiken kommt es auf die Betrachtung des ganzen als eines kreisförmig angeordneten Makrokosmos an, in den sich der Mensch als Mikrokosmos eingliedern muß[113]. Bei den Plastiken tritt ein weiteres Merkmal auf, das für gewisse romanische Plastikzyklen charakteristisch ist. Es wird nicht nur der Sternenhimmel als solcher gezeigt, sondern Inschriften erklären die Sternbilder und zeugen von der großen Gelehrsamkeit des Auftraggebers (s. Inschriften)[114].

In allen Beispielen ist der Zodiakus vollständig[115]. Aus den anderen 36 Fixsternbildern wird aber jeweils nur eine kleine, zufällige Anzahl ausgewählt[116], die den ganzen Himmel andeutet. Nur der Zodiakus war durch die Zuteilung an die 12 Monate ein festgelegtes Symbol für das Jahr und konnte somit auch zu astrologischen Zwecken zusammen mit den Planeten benützt werden. Die anderen Fixsternbilder wurden nicht zu astrologischen Deutungen verwendet. Erst die Systematisierung der Gotik gibt auch der Ikonographie der Fixsterne genauere Vorschriften. In der romanischen Kunst genügen wenige Zeichen, um einen ganzen Themenkreis mit seinem symbolischen Gehalt anzudeuten[117].

Die Bildvorlagen für die einzelnen Fixsternbilder sind nicht in christlichen Traktaten zu suchen, sondern sie kommen direkt aus den heidnischen, illustrierten, astronomischen Traktaten, die im Mittelalter von den spätantiken Fassungen kopiert wurden.

b) Die Bildvorlagen: Illustrierte Aratus-Handschriften und andere astronomische Traktate

Die Entstehung der Aratus-Handschriften. Die Astronomie ist wie die anderen Naturwissenschaften aus dem antiken Gedankengut ins christliche Mittelalter übernommen worden. Die in der Antike festgelegten Himmelsbeschreibungen und die Bezeichnung der Fixsternbilder sind uns überhaupt nur in den Abschriften der Karolingerzeit überliefert. Das Haupttraktat ist das um 330 v. Chr. vom griechischen Hofdichter Aratus verfaßte Gedicht «Phainomena»[118], das alle Himmelskörper, die 36 Fixsterne, die Planeten, den Zodiakus, genau beschreibt. Der Inhalt dieses Gedichtes, das für alle späteren astronomischen Traktate maßgebend blieb, ist in der Römerzeit kopiert, übersetzt und ergänzt worden[119]. Die mittelalterlichen illustrierten Aratus-Texte sind Kopien von drei verschiedenen lateinischen Übersetzungen und ihren jeweiligen Kommentaren. Cicero, Germanicus Caesar (15 n. Chr.) und Rufus Festus Avienus (4. Jahrhundert n. Chr.) haben die Phainomena übersetzt; Hyginus hat sie erweitert. Zum karolingischen Renovatiogedanken gehörte für die kulturelle und wissenschaftliche Seite auch das Kopieren spätantiker

Traktate samt ihrer Illustrationen [120]. Meist wurden diese Kopien antiker rein naturwissenschaftlich beschreibender Traktate seit der Karolingerzeit [121] mit christlichen Interpretationen verbunden und erhielten somit eine religiöse Berechtigung, um in den Klosterbibliotheken kopiert und aufbewahrt zu werden [122].

Die innere Gestaltung der «ARATEA» in ihrer mittelalterlichen Fassung

Die verschiedenen lateinischen Ausgaben der Aratea sind nicht alle vollständig in den karolingischen Kopien erhalten. Teilweise fehlen Textstellen, oder es wurden einige der Fixsternbilder nur beschrieben und nicht illustriert [123]. Die Reihenfolge der Beschreibung variiert von Übersetzung zu Übersetzung und scheint keineswegs festgelegt [124].

Die Himmelsbeschreibung seit Aratus setzt sich aus folgenden Elementen zusammen:

7 Planeten, 48 Fixsternbilder, wovon 12 den Tierkreis bilden und die restlichen 36 in eine nördliche (21) und südliche (15) Hemisphäre geteilt sind. Sie werden zuerst in einer Darstellung des Winter- und Sommerhimmels in einer Scheibe zusammengestellt und dann einzeln vor oder nach dem Text in der antiken Personifizierung illustriert, wobei die dazugehörigen Sterne nicht unbedingt in die Figur eingezeichnet sein müssen [125]. Die Einzelfiguren sind je nach der Buchmalerschule gerahmt [126] oder frei auf das Schriftblatt zwischen die Texte gemalt.

Aratus-Handschriften als mögliche Bildvorlagen für die Skulpturen der Sagra

Für die Skulpturen als Vorbilder Illustrationen eines astronomischen Lehrgedichtes anzunehmen, ist methodisch insofern gerechtfertigt, als in der romanischen Plastik verschiedene Fälle von direkten Kopien aus Bilderbüchern bekannt sind [127]. Die Abtei war auch wegen ihrer an klassischen Autoren so reichen Bibliothek besonders gerühmt worden. Sie soll an Qualität derjenigen von Bobbio, Montecassino und St. Gallen nicht nachgestanden haben [128]. Heute fehlt hingegen jegliche Spur eines Inventars oder des Bestandes selbst [129]. Es ist aber anzunehmen, daß die Klosterbibliothek auch astronomische Lehrbücher besessen hat und diese dem Künstler als Bildvorlagen übergeben konnte.

Es ist auffallend, daß diese astronomischen Darstellungen an zwei religiösen Bauten des 12. Jahrhunderts: St. Remi in Reims und der Sagra di San Michele, auftreten, zu denen Papst Silvester II., der frühere Erzbischof von Reims, enge Beziehungen hatte (s. Geschichte der Abtei S. 19). Er galt in der ottonischen Zeit als ein führender Astronom, der Himmelsgloben konstruierte und die Lehren des Ptolemäus kannte [130]. Seine astronomische Tätigkeit mag auch noch hundert Jahre später nachgewirkt haben.

In den verschiedenen Darstellungen der Fixsternbilder des Zodiakus-Portals (Abb. 18/19) können viele gemeinsame Merkmale mit denen in den Handschriften, aber auch einige Abweichungen festgestellt werden. Aus dem nördlichen Himmel wurden fünf, aus dem südlichen dreizehn Sternbilder in die zwölf rechteckigen Felder eingepaßt und den zwölf Tierkreismedaillons gegenübergestellt.

Somit fallen die neunzehn Bilder teils zu dritt oder zu zweit auf ein Bildfeld zusammen. Diese Anordnung tritt in den Miniaturen nur selten auf und nur dort, wo zwei Sternbilder am Himmel nebeneinander stehen, Hydra, Corvus und Crater; Aquila und Sagitta; Canis und Anticanis werden zusammen dargestellt. Selten ist der Altar wie hier mit dem Walfisch, der Pegasus mit dem Delphin in einem Bildfeld vereint. Alle außer dem Crater und dem Corvus sind mit den lateinischen Namen inschriftlich bezeichnet. Drei der Namen weichen hingegen von der gewohnten Bezeichnung ab: DELTOTON ist die griechische Bezeichnung für das Dreieck. Die lateinische ist TRIANGULUS. In den Cicero- und Hyginus-Kommentaren kommt diese griechische Bezeichnung statt der lateinischen vor. Triangulus wird bei Hipparch und Ptolemäus verwendet[131]. Die Bezeichnung PISTRIX für das Schiff ist ungewohnt. In den Handschriften heißt es immer NAVIS oder ARGO. Pistrix existiert aber als eine zweite Bezeichnung für Cetus, den Walfisch. Pistrix oder Pristis ist hingegen bei Vergil ein Fisch, kann aber in übertragenem Sinn auch ein Schnellsegler sein. Es handelt sich hier nicht um eine etwaige Verwechslung oder doppelte Vermerkung von Cetus. Im Gegenteil: der Auftraggeber hat einen zweiten Namen für ein Schiff gewählt, was ihn als guten Kenner der antiken Literatur und Etymologie erscheinen läßt. Auch NOTHIUS ist eine ungewohnte Bezeichnung für diesen Fisch. Meist wird er «piscis australis» oder «austrinus», «meridionalis» oder «piscis nothius» (mit «t» oder «th») genannt. Bei Hyginus heißt er immer «piscis nothius»[132]. Hier wurde «piscis» wahrscheinlich aus Platzmangel ausgelassen. Das oberste Sternbild (Abb. 18), das nur im Fragment zur Hälfte erhalten ist, stellt einen nackten Unterkörper einer im Knielauf nach rechts gewendeten Figur dar. Hinter dem Rücken hängt ein Tuch oder eine Keule herab, zwischen den Beinen sind Falten eines Überhanges sichtbar. Sternbilder mit nackten Jünglingen gibt es mehrere. Die Stellung und das Attribut deuten aber auf Herakles[133] (Abb. 55).

Bei den anderen eindeutigen Bildern ist die Ähnlichkeit mit den Miniaturen auffallend, obwohl die zeitlich verschiedenen Handschriften auch starke stilistische Unterschiede aufweisen. Während nämlich die karolingischen und ottonischen noch stark antikisierend sind und das spätantike Vorbild getreu kopieren, werden die romanischen des späten 11. Jahrhunderts und 12. Jahrhunderts von den organischen Formen abstrahiert und mittelalterlicher, obwohl sie motivisch den antiken Vorlagen treu bleiben[134].

Cetus, der Walfisch, wird in den Miniaturen entweder als Fisch, wie hier, oder als Drache[135] dargestellt. Aquarius und Eridanus können liegend oder stehend vor-

kommen. Der Kentaur hält meist wie in der plastischen Darstellung einen Hasen. Er wird aber auch mit anderen Beutetieren dargestellt.

Einige Indizien sprechen dafür, daß eine Cicero-Aratea oder eine Hyginus-Ausgabe eher als eine Germanicus-Caesar-Übersetzung als Vorbild für die Plastiken gedient hat. Orion ist dort auch mit dem Schwert[136], nicht mit der Keule wie bei Germanicus, dargestellt. Nothius und Deltoton sind Bezeichnungen, die nur bei Cicero und Hyginus vorkommen. Hingegen sind andere Merkmale wie der Kentaurus mit dem Hasen für die Germanicus-Handschriften charakteristisch[137]. So könnten die Bilder aus verschiedenen Traktaten übernommen worden sein. Es ist weder durch die Abfolge der Bilder, noch durch einzelnen Figurentypen festzustellen, ob ein bestimmtes Traktat oder ein kompilatorisches astronomisches Lehrbuch den Skulpturen zu Grunde gelegen hat[138].

Stilistisch stehen die Skulpturen den Miniaturen des 12. Jahrhunderts viel näher, als den antikisierenden der karolingischen oder ottonischen Renaissance. Dies schließt allerdings nicht aus, daß die Miniaturen einer antikisierenden Handschrift als motivische Vorbilder für die Skulpturen gedient haben und vom Künstler in die Formensprache des 12. Jahrhunderts umgewandelt wurden[139].

c) Stellung in der Geschichte der Astronomie von der Antike zum Mittelalter mit ihrer Verbindung mit dem christlichen Gedankengut

Der Sternbilderzyklus des Zodiakus-Portals gehört zusammen mit den anderen Sternbilderdarstellungen von religiösen Werken zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert zu einem charakteristisch antikisierenden Themenkreis. Die griechisch-römischen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse[140] werden durch die Kopien spätantiker Traktate übernommen und von dort in christlicher Umdeutung in christologische Programme der Monumentalkunst aufgenommen[141]. Wie die anderen Naturwissenschaften[142] und freien Künste, so wird auch die Astronomie ganz in die christliche Religion und Weltanschauung eingebaut, und nur von Geistlichen, in Klöstern oder Kathedralschulen betrieben.

Einerseits lebt sie dort in den Traktaten als reine Kopie der antiken Naturwissenschaft weiter, ohne neu hinzugefügte Studien[143], andererseits werden diese antiken Erkenntnisse in die christliche Lehre eingebaut und an die antiken Traktate wird ein christlicher Kommentar angefügt[144]. Gleichzeitig schöpfen christliche Gelehrte wie Honorius von Autun[145] für ihre eigenen Abhandlungen aus der antiken Astronomie, um ihr christliches Weltbild aufzubauen. Die christlichen Gelehrten des Frühmittelalters, wie Isidorus von Sevilla (7. Jahrhundert)[146], haben noch fast reine Naturwissenschaft betrieben. Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts werden dann die christlichen Uminterpretationen immer häufiger. Seit der scholastischen Systematisierung der Gotik und dem neuen Einstrom der arabischen Astronomie und

Astrologie nach der Mitte des 12. Jahrhunderts ändert sich das Verhältnis des Christen zu den Naturwissenschaften, und im speziellen zur Astronomie. Bis ins 12. Jahrhundert waren die Himmelskörper in das von Christus regierte Weltall eingegliedert, in der es auf das Gesamtbild mehr als auf die einzelnen Sternbilder ankam[147]. Nach der Mitte des 12. Jahrhunderts folgt nun eine minuziöse Einzelinterpretation der Elemente und die Sternbahnen werden auf die Menschen bezogen: Aus der griechisch-römischen Astronomie wird Astrologie, die die hellenistischen Erkenntnisse mit arabischen, orientalischen vermischt und auf die christliche Lehre abstimmt[148].

Die Sterne hatten bei den christlichen Autoren schon immer ihren bestimmten Platz in der Hierarchie des Weltalls. Außer dem Zodiakus, der die Zeit und den Ablauf eines Jahres angibt, wurden jedoch die Sterne nicht einzeln uminterpretiert, sondern behielten ihre antiken Namen als reine Bezeichnung. Sie sind als ganzes ein Sinnbild für den Himmel und vermitteln zwischen Christus und den Menschen auf der Erde[149]. Nur vereinzelt hat man die Ereignisse des Christentums astrologisch erklärt[150]. Aber auch die Sterne werden von Gott gelenkt. Nur der Zodiakus und die Planeten sind aber vor allem für die Astrologie maßgebend. In den Makrokosmos- und Mikrokosmosbildern umkreisen sie den Menschen[151].

Durch die Angabe von einigen wenigen anderen Sternbildern für die Darstellung des ganzen Universums stehen die Plastiken der Sagra di San Michele vor der scholastischen Systematisierung. Sie beziehen sich weder einzeln astrologisch auf den Menschen, noch sind sie Symbole für ein bestimmtes christliches Geschehen. Sie bleiben Zeichen für den abstrakten Begriff des Weltalls. In der Monumentalkunst eignen sich die Mosaiken in der lockeren Verteilung wie auf einer Sternenkarte am besten für die Wiedergabe des Himmelszeltes. Das Beispiel der Sagra ist auf dem gleichen Gebiet der Plastik mit dem *Tympanon von Vézelay* vergleichbar, wo nebst dem Tierkreis und den Monatsdarstellungen um Christus, statt dem Himmelskörper, alle Völker der Erde, die von den Aposteln missioniert werden sollen, als Symbol der von Christus regierten Welt auftreten. Durch das Fehlen von christologischen Szenen und durch die genaue inschriftliche Bezeichnung der einzeln in Bildfelder gerahmten Sternbilder, wird das Hauptgewicht auf die Überlieferung antiker Naturerkenntnisse gelegt. Ein ähnliches Lehrstück ist die *Säule von Sourigny*, die neben den Monatszeichen auch inschriftlich bezeichnete exotische Tiere zeigt[151a].

Aus der Fülle von symbolischen Bildmotiven christlicher und heidnischer Herkunft werden einige Sternbilder, der Tierkreis, Tiere, Menschen und Pflanzen als Beispiele ausgewählt, um ein kosmisches Weltbild in mittelalterlich-christlicher Art zu zeigen.

2. *Die dazugehörigen Kapitelle*

a) *Das Kain- und Abel-Kapitell*

(Abb. 22/23

Unter den Kapitellen gehört dasjenige mit den Geschichten von Kain und Abel stilistisch als einziges eindeutig zu den beiden Türpfosten mit astronomischen Darstellungen. Der Brudermord Kains und das Opfer Kains und Abels haben neben den Geschichten der Genesis und einigen wenigen anderen alttestamentlichen Szenen eine Vorzugsstellung innerhalb der bildlichen Gestaltung in der romanischen Kunst. Sie stehen als eine derjenigen Szenen, die sich leicht als Präfiguration der neutestamentlichen Botschaft in der «concordatio veteris et novi Testamenti» deuten lassen[152].

Abels Opfer und der Brudermord haben symbolische und typologische Bedeutung: einerseits ist Abel Christus und die Kirche, Kain der Jude und die Synagoge. Nach Ambrosius ist Abel aber gleichzeitig auch die Präfiguration Christi, als des ersten guten Hirten und die Präfiguration des Gerechten, der im Tod durch seinen Bruder den Kreuzestod Christi präfiguriert[153].

Das Opfer allein kommt öfters in romanischer Wandmalerei in der Apsis an den inneren Fensterlaibungen[154], oder an der Apsisstirnwand[155] vor. In der Apsis versinnbildlicht die Szene das alttestamentliche Opfer in Vorausdeutung auf das Opferlamm Christi des Neuen Testamentes. Beide hängen liturgisch mit dem Altaropfer zusammen[156].

An Portalen treten sowohl die Szene des Opfers als auch des Mordes, allein oder zusammen, wie hier in einem Kapitell verbunden oder als zwei getrennte Reliefplatten auf. Eine direkte symbolische Beziehung zur Opferstelle wie die Darstellung in der Apsis, ist am Portal nicht so eindeutig[157]. Ihre isolierte Stellung am Südportal von Piacenza neben christologischen Szenen im Sturz und in St. Gilles, Modena, an den Bronzetüren von Hildesheim und S. Zeno in Verona, in Zusammenhang mit der Genesis, zeigen keine klare symbolische Beziehung zum Portalsgedanken. Sie befinden sich jedoch eindeutig an einer einleitenden, untergestellten Stelle: In *Piacenza* (Abb. 62) und der Sagra an einem Kapitell, in St. Gilles an der Basis des Portals, nicht im Sturz oder gar im Tympanon, das wohl für die christologischen Szenen reserviert blieb. Die Inschriften zeigen, daß sie als Präfiguration des Opfertodes Christi, des guten Hirten und den Gegensatz Kirche – Synagoge angesehen werden, als «Voranzeige» der Heilsbotschaft im Sturz oder Tympanon, das im Portal der Sagra jedoch fehlt. Einmalig scheint die hinzugefügte Figur des triumphierenden Satans zu sein, der dem Betrachter demonstrativ die Zunge herausstreckt.

Die Inschrift auf dem Abakus:

MUNUS ABEL GRATUM CONSTAT QUE CAIN REPROBATUM. JUSTUS ABEL MORITUR CUM FRATRIS FUSTO FERITUR, ist rein erklärend und nicht umdeutend. Auch hier ist der belehrende Charakter, durch die genaue Bezeichnung der Szenen, auffallend. Die Szene ist ganz traditionell gehalten, keine Dramatik wie in St. Gilles, sondern erzählerische, ruhige Ergebenheit ins Schicksal und der etwas naive Triumph des Satans. Auch nicht die großartige Uminterpretation ins Menschliche, wie bei Wiligelmus in Modena, der die Tragik im Tode Kains sieht und dort den Hauptakzent setzt: Die Szene auf der Sagra ist ruhiger und ausgeglichener.

b) Das Kapitell mit den Raufenden

(Abb. 25)

Noch ein zweites Kapitell gehört stilistisch in die erste Portalkonzeption: dasjenige mit den drei nackten, raufenden Figuren. Es hat wohl ursprünglich wie am Südportal des Domes von Piacenza, dem Kain- und Abel-Kapitell gegenüber, den Portaleingang flankiert.

Ikonographisch zählt diese Figurengruppe zur großen Gruppe von allegorischen oder moralisierenden, nicht rein biblischen Themen, deren symbolische Deutung an anderen Orten meist unklar bleibt, hier jedoch durch die Inschrift dem Betrachter erklärt wird: HIC LOCUS EST PACIS CAUSAS DEPONITE LITIUM (Hier ist ein Ort des Friedens, leget ab jeden Anlaß zum Streit). Motivisch können für dieses Kapitell besonders in Oberitalien mehrere Vergleichsbeispiele gefunden werden[158]. Kein zweites ist jedoch mit einer so stark moralisch-deutenden Inschrift versehen. Die christliche Umdeutung wird dem Betrachter nicht selbst überlassen, wie bei den meisten sonstigen Darstellungen von allegorischen Figuren, Mischwesen und Monstra jener Epoche. So wie den Sternbildern ihre antiken Namen beigefügt sind, so wird den zornigen, nackten Figürchen ein ganz bestimmter Sinn verliehen. Sie sind ein Symbol des Streites, des Zornes, eines der Laster, das der Besucher noch abstreifen soll, bevor er den heiligen Ort, d.h. das Kircheninnere betritt. Die Darstellung der «Ira» ist dadurch mit dem gegenüberliegenden Kapitell verbunden, da auch dort eine der menschlichen Schwächen gezeigt wird: der Brudermord Kains aus Eifersucht. Diese menschlichen Verbrechen führen die Skulpturen mahnend vor Augen.

Im ikonographischen Programm der drei Portale des *Domes von Piacenza* ist ein ähnlicher Gedanke zu beobachten: dort finden sich am Südportal neben dem Brudermord zwei streitsüchtige Männchen (Abb. 61) und die Personifizierungen von Humilitas und Placentia (Abb. 62).

Nochmals soll betont werden, wie stark belehrend durch die moralisch-symbolischen Inschriften der Gesamtcharakter dieser Portalkonzeption ist.

c) Die Basen mit Löwe und Greif

(Abb. 20/21)

Stilistisch hängen auch die beiden Marmorbasen mit der ursprünglichen Portalgruppe zusammen. Die Basen zeigen im Relief zwei Löwen und zwei Greifen. Bevor die Stellung des Löwen und Greifen als Säulen- bzw. Portalträger analysiert werden kann, sei die christliche Bedeutung dieser symbolischen Tiere innerhalb der romanischen Großplastik in der Kirche oder am Portal erörtert[159].

Der Löwe im Kampfe mit seinem Beutetier und dessen Unterliegen ist neben dem einfachen Löwen ein uraltes Thema. In den vorgriechisch-orientalischen Kulturen kommt der Löwe durch seine Stellung als mächtigstes Tier als Todesdämon vor. Seine zweite Bedeutung als Totenwächter verbindet sich in der griechisch-etruskischen und römischen Kunst mit der ersten. Im christlichen Mittelalter kommen seine verschiedenen christlichen Umdeutungen hinzu und diese ambivalente Einstellung, die teils aus Bewunderung, teils durch Angst vor diesem mächtigen Tier herrscht, gelangt über die Kirchenväter und den «Physiologus» zusammen in die romanische Bilderwelt.

So figuriert der Löwe teils als Symbol für Christus, als wachsames, «helles» Tier, teils als Herrscher und Richter [160]. Andererseits kann der Löwe mit seinem Beutetier als Symbol des Teufels, der Seele in der Gewalt des Todes, angesehen werden.

In der Sagra fehlt das Beutetier und die «positive» Auslegung würde hier zutreffen.

Die gleiche Herkunft und Deutung gilt für den *Greif*. Er erscheint als Vertreter der Lichtmächte. Löwe und Vogel sind Sonnentiere und stehen im byzantinischen Physiologus zur rechten und linken Seite Gottes. Er wird andererseits bei *Isidorus* als Feind angesehen, der einen Menschen zwischen seinen Krallen zerfleischt, als Sinnbild des Teufels oder als allgemeiner Ausdruck der Macht über den Menschen.

Diese Tiere allein oder als Tierkampfmotiv, finden sich in unzähligen Variationen in vielen Kirchen, an Kapitellen oder an Portalen, oder wie hier als Säulenträger.

An romanischen Portalen kommt das Tier als Säulenträger vor allem in Italien, in der Lombardei, Emilia und in Apulien und in deren Einflußgebieten, in der Provence (Embrun) und der Kathedrale in Lund (Schweden) vor.

Die Entwicklung beginnt bei Wiligelmus monumentaler Ausformung des Hauptportals des Modeneser Domes zum ersten romanischen Vorhallenportal (um 1100–1106). Dort ruhen die Säulen der Vorhalle auf antiken Löwen, die der Künstler aus einer etruskischen Nekropole hergebracht hatte. Von Modena aus werden nun alle Hauptportale der seit dem 12. Jahrhundert neuentstehenden Dome Oberitaliens (Cremona, Ferrara, Verona, Piacenza) mit Vorhallenportalen versehen.

Bei den genannten Beispielen handelt es sich jedoch um völlig freiplastische Tierkörper: Löwen, Greifen (Bari, Ferrara, Verona) Elefanten (Bari, Basel), die in Vorderansicht zur Fassade stehen und auf deren Rücken der Säulenschaft direkt angebracht ist.

Im Zodiakus-Portal sind die Tiere in die vergrößerte Basis inkorporiert und nur im Relief gestaltet (Abb. 20/21, Fig. 4). Dieses formale Element wird aber erst mit den stilistischen Fragen für die Datierung zu erörtern sein.

Die Frage nach den möglichen Quellen und den direkten Vorbildern für dieses Motiv ist noch nicht gelöst worden.

Zum ersten Mal tritt der Löwe als Säulenträger in der hethitischen Kunst auf[162]. Von den hethitischen Säulenlöwen bis zur Wiederaufnahme in der romanischen Zeit kann die Lücke nicht mehr durch monumental plastische Beispiele gefüllt werden[163]. *E. Mâle* und auch *Bernheimer* haben auf die bildliche Tradition dieser säulentragenden Tiere in den Miniaturen der mittelalterlichen Handschriften hingewiesen, wo sie den architektonischen Rahmen, die Kanontafeln tragen. Sie würden die Lücke in der Großplastik füllen und wären direkte Vorbilder gewesen.

Besonders einleuchtend für die direkte Übernahme von den Miniaturen auf die Großplastik ist das Portal von *S. Margherita in Como* (heute Museum)[164], um 1100 datiert, wo die Löwenkörper im Profil nach innen schauen, wie sie in den Miniaturen dargestellt sind. Die Stellung in Vorderansicht, wie in Modena und dessen Nachfolge bei Nicolaus in Ferrara und Verona und Antelami in Parma, ist aus einem antikisierenden Formgefühl heraus zu verstehen, das sich von der Malerei, im Gegensatz zu Como, löst und einen plastischen Charakter erhält.

Ob an der Sagra das Vorbild in Miniaturen oder in der Erinnerung freistehender, etruskischer Löwen als Wächter auf Nekropolen zu suchen ist, die in Modena auch für die Vorhallenstützen wirklich übernommen wurden, muß offen gelassen werden. Sie bleiben rein motivische Anlehnungen.

Die symbolische Bedeutung an einem Portal scheint in einer Verbindung verschiedener Gedanken vorzuliegen. Da die einzelnen Interpretationen der Tiere an sich so stark auseinander gehen und direkt gegensätzlich sind (Christus – Teufel), muß die Interpretation im Zusammenhang mit dem Portal geschehen. Es scheint, daß hier die antike Idee des Löwen als Wächter wieder aufgenommen worden ist. Sie sind Wächter vor dem himmlischen Jerusalem, dem Gottespalast: der Kirche oder möglicherweise Totenwächter vor dem «Sepolcro dei Monaci».

Andererseits müssen die christlichen, allegorischen Umdeutungen der Tiere im «*Physiologus*» und bei den Kirchenvätern berücksichtigt werden, die sicher auf die Miniaturen und von dort auf die Großplastik gewirkt haben. So deutet *Bernheimer* «die Säule, die am lombardischen Portal auf dem Rücken des Löwen oder Greif ruht» als «die Allmacht der Kirche, die auf dem unterworfenen Erbfeind das Gebäude des Heils errichtet hat»[165].

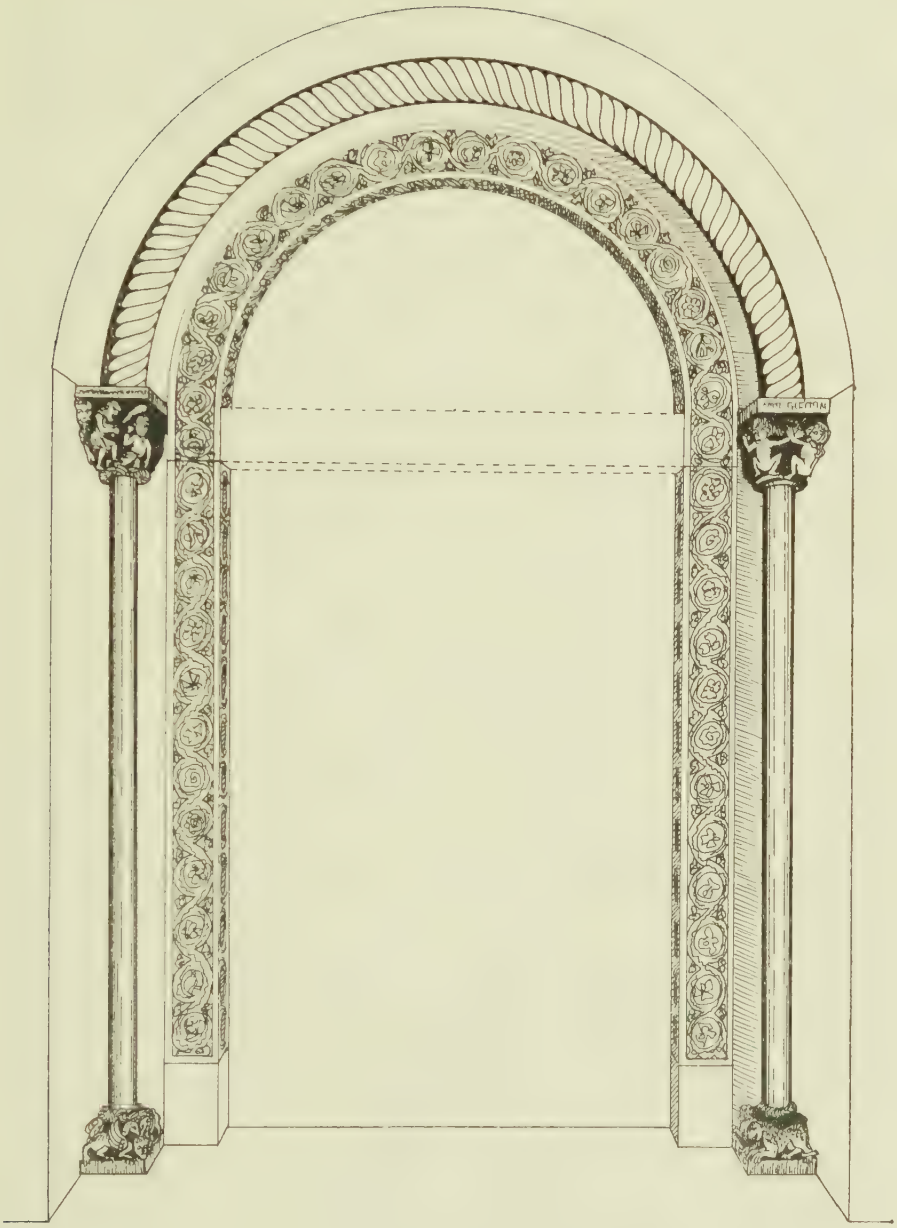


Fig. 4

Löwe und Greif werden ein Teil des ikonographischen Gesamtprogramms, wo der Mensch von Christus im Türsturz oder im Tympanon im Jüngsten Gericht gerichtet wird, oder von dessen menschlichem Vertreter, dem Bischof[166]. Sie tragen das Universum, das durch die Sternbilder versinnbildlicht wird, und wachen über die «Himmelspforte».

3. Die Inschriften

Inschriften finden sich ausschließlich nur auf denjenigen Plastikteilen des Zodiakus-Portals, die in die Gruppe der Türpfosten gehören. Sie sind in großen römischen Buchstaben geschrieben, deren Enden noch in geschwungenen Verzierungen in Blattform auslaufen. Vereinzelt treten auch schon die geschwungenen kleinen gotischen Buchstaben auf, was für eine Datierung nach 1100 spricht. Die einzelnen Wörter werden durch Punkte voneinander getrennt, während das Kreuz am Anfang von jedem Satz fehlt, eine Tatsache, die für romanische Inschriften eher ungewohnt ist[167] und für eine frühe Datierung ins 1. Viertel des 12. Jahrhunderts spricht. Die Texte beziehen sich direkt auf das Dargestellte oder sprechen den Betrachter in einem belehrenden, moralisierenden Ton an.

a) Erklärende Inschriften

Auf den Reliefpilastern sind die Sternbilder und Tierkreisdarstellungen fast alle mit ihren entsprechenden lateinischen Namen bezeichnet.

Die Bezeichnung LEO befindet sich am unteren Rand der Basis mit dem Löwen.

Auf dem Kain- und Abel-Kapitell erklären die Inschriften mit der entsprechenden Bibelstelle das Dargestellte (s. S. 84).

Mit der Inschrift: FLORES CUM BELUIS COMIXTOS CERNITIS wird dem Betrachter die Darstellung von Ranken und Tieren erklärt, indem er zum Hinschauen aufgefordert wird.

Die Verdeutlichung des Dargestellten durch erklärende Inschriften und Namen bezeichnet den Willen des Auftraggebers, möglichst klar und unzweideutig erscheinen zu wollen und unterstreicht seine Gelehrsamkeit, die sich in der Kenntnis sowohl der antiken Naturwissenschaften, hier der Astronomie und Zoologie, als auch der Bibel äußert.

b) Moralisierende Inschriften

Daneben wird der Betrachter auch direkt angesprochen und auf die symbolische Bedeutung der Szenen in einer moralisierenden belehrenden Art aufmerksam gemacht. So werden die rein profanen Themata z. B. der Raufenden: HIC LOCUS EST PACIS CAUSAS DEPONITE LITIUM und die Türpfostenreliefs: HOC OPUS ORTATUR SEPIUS UT ASPICIATUR[168] und HOC OPUS INTENDAT QUISQUIS BONUS EXIT ET INTRAT[169]

in die christliche Symbolwelt miteinbezogen. Der Betrachter soll die Plastiken aufmerksam studieren und versuchen, sie zu verstehen. Die tiefere Bedeutung wird ihm aber nur als guter (bonus) Mensch offenbart, wenn er eintritt und wieder hinausgeht.

c) Die Signatur «Nicholaus»

In der Inschrift, wo der Betrachter beim Durchqueren des Portals aufgefordert wird, die Verse zu lesen, die ein gewisser Nicholaus Descripsit[170], stellen sich bei der Übersetzung der Worte «Versus» und «Descripsit» mehrere Möglichkeiten. Die Deutung des Namens Nicholaus kann sowohl den Auftraggeber, als auch den Dichter oder den Bildhauer ergeben. Diese Inschrift hat die Zuschreibung der Plastiken an den Meister Nicolaus von Ferrara und Verona verursacht[171].

Die Verse können nicht wie in der bisherigen Forschung als: «Leset die Verse, die Nicholaus *ge*schrieben, oder *be*schrieben hat»[172] übersetzt werden. Dies würde ihn zum Autor der Verse machen, d. h. der anderen Inschriftzeilen oder vielleicht der «Phaenomena» des Aratus, die ja in Gedichtform geschrieben und deren Illustrationen als Vorbild für die Sternbilder benützt worden waren. Für den Dichter oder Schreiber der Verse sollte nur «scripsit» oder «composuit» stehen[173]. Nicholaus ist aber nicht der Verfasser der Verse oder nicht *nur* ihr Verfasser, denn er «*de*scripsit»: er hat «beschrieben», «abgeschrieben», «kopiert», «eingekratzt», was ihn als den Steinmetzen, der die Buchstaben in den Stein eingekratzt hat, deuten würde. Dieser wird aber kaum vom Bildhauer zu trennen sein, da die Schrift gleichzeitig wie die Skulpturen entstanden sein muß[174].

Es gibt aber auch Deutungen von «describere», die Nicholaus direkt zum Bildhauer machen: er hat «illustriert», «geschildert», «gezeichnet», aber auch «erklärt», d.h. die Verse in der bildlichen Darstellung veranschaulicht.

Obwohl der Sinn der Inschrift für den heutigen Leser etwas verschleiert ist, kann «Nicholaus» der Bildhauer sein. Inwiefern er mit «Nicolaus» von Ferrara und Verona, dem wichtigsten Bildhauer der zweiten Generation im 12. Jahrhundert in Oberitalien identisch ist, muß durch stilistische Vergleiche der Werke bewiesen werden. Die Schreibweise des Namens (dort ohne «H») und der Wortlaut der ganzen Inschrift sind anders[175]. Dort wird er als der berühmte Künstler («Artifex») Nicolaus gelobt, der dieses Werk gemeißelt hat (Sculpserit»)[176].

Außer der Signatur sind noch zwei der Inschriften in ihrem Wortlaut mit solchen an Werken des Nicolaus in Ferrara und Piacenza identisch. HOC OPUS INTENDAT QUISQUIS BONUS EXIT ET INTRAT findet sich auch am Türsturz des Südportals des Domes von Piacenza, das als Frühwerk des Nicolaus gilt. JUSTUS ABEL MORITUR CUM FUSTO FRATRIS FERITUR ist an einem Teil der «Porta dei Mesi» des Domes von Ferrara angebracht, die stilistisch dem Meister Nicolaus des Hauptportals zugeschrieben werden muß[177].

Diese Indizien, zusammen mit der stilistischen Zugehörigkeit zum Meister Nicolaus, können sich zu dem Beweis vereinigen, daß es sich um ein Werk des gleichen Meisters handelt. Während er noch in seinem Frühwerk an der Sagra di San Michele ganz mißverständlich und bescheiden genannt wird, umso großartiger wird er an seinen Hauptwerken, an den Kathedralen zweier wichtiger oberitalienischer Städte verherrlicht.

In diesen Signaturen von Nicolaus zeichnet sich ein Wesenszug aus, der für die romanischen Werke in Italien besonders charakteristisch ist. Er unterscheidet sich von denjenigen nördlich der Alpen deutlich. Dort wird meistens der Name nur mit dem Vermerk genannt, daß er das Werk gemacht («fecit») habe. Der Künstler selbst steht weit hinter der religiösen Aussage des Werkes selbst, das reiner Gottesdienst ist. Es fehlt ihm jegliches Selbstbewußtsein. Die Signaturen bleiben «biographische» Werkstattzeichen, Steinmetzzeichen, die rein historischen Charakter haben und für die Persönlichkeit des Künstlers nichts aussagen.

In den oberitalienischen Werken wird aber der Betrachter durch die Hinwendung an ihn erstmals aktiv miteinbezogen und aufgefordert, nebst der religiösen Meditation und der Aufnahme des symbolischen Gehaltes des Dargestellten, auch ein ganz menschliches Lob auf den Künstler anzuhören. Dies geschieht vor allem an den Domen der neuen Stadtstaaten, deren fieberhafte, plötzliche Errichtung und Bereicherung durch plastischen Schmuck mit dem 2. Viertel des 12. Jahrhunderts auch von politischer Bedeutung war. Man wetteiferte, daß die eigene die prächtigste Kathedrale genannt werden konnte [178]. An Klosterkirchen finden sich selten Künstlersignaturen. Der Sagra di San Michele kommt jedoch als einer der wichtigsten Pilgerstätten, nebst einer gewissen politischen Machtstellung, eine Vorrangstellung zu. Es kündet sich eine leise Ehrung eines Künstlers an, der wenig später an zwei Domen Italiens laut gepriesen werden wird.

B. DIE KAPITELLE DER ZWEITEN PLASTIKGRUPPE

Bei der zweiten Gruppe von Kapitellen, die durch Stil und Form zusammengehören, kann nicht eindeutig von einem durchlaufenden ikonographischen Programm gesprochen werden. Die Gruppe scheint ein fragmentarischer Überrest des ursprünglichen Bestandes zu sein, deren Teile in der Zeit, als das Portal an die heutige Stelle versetzt wurde, an die erste Portalgestaltung hinzugefügt wurden.

Die Themenwahl gibt für den ursprünglichen Verwendungsort keinerlei Aufklärung. Es sind teils rein erzählerische alttestamentliche Themata und teils solche, die allegorische Bedeutung besitzen und als Exempla die Gläubigen warnen sollen. Auch erweitern oder vervollständigen sie das erste Portalprogramm nicht in einer eindeutigen Art, so daß bei der heutigen Zusammensetzung nicht von einem ein-

heitlichen Programm gesprochen werden kann. Andererseits sind die Themata grundsätzlich kein Beweis dafür, daß sie nicht zur ersten Portalkonzeption mit der Darstellung des christlichen Universums gehören könnten, denn gerade auf Fußbodenmosaiken mit Sternbilddarstellungen sind manchmal einige alttestamentarische Themen und allegorische Figuren beigefügt (s. S. 72). Die Form, das Material und der Stil der Kapitelle zwingen uns jedoch, von einer solchen Lösung abzusehen[179]. *Malladra-Ranieri* (1907) versucht als einziger, in den Darstellungen aller 7 Kapitelle, einschließlich derjenigen der ersten Hand, die 7 Todsünden zu erkennen.

1. Das Simsonkapitell

(Abb. 25/28)

Simson gilt als der jüdische Herakles und Sonnenheros, der sein Volk als Richter vor der tyrannischen Herrschaft der Philister errettet. Er ist natürlich in diesem Sinne eine Präfiguration Christi: SAMSON, SOLIS, FORTITUDO, CHRISTI FIGURA[180]. Von den verschiedenen Simsongeschichten sind zwei der wenig bekannten ausgewählt. Die Darstellungen auf der Rückseite und der rechten Seite sind zerstört. Auf der Vorderseite und der linken halbverdeckten Seite sind zwei Szenen vom Ende seines Lebens dargestellt, die die Leidenszeit verkörpern (Richter Kap. 13–16):

1. Simson steht links von Dalila und einer undeutbaren Gestalt, die ihn trunken gemacht haben, um ihm seine langen Haare, die seine herkulische Stärke enthalten, abzuschneiden und ihn dann gegen Geld an das Volk der Philister, das die Juden zur Zeit beherrscht, auszuliefern[181].

2. Nachdem der Verrat Dalilas gelungen ist, haben ihn die Philister geblendet und führen den blinden, geschwächten Helden der Juden bei ihren Festen zur Belustigung der Menge vor. Aber nachdem ihm die Haare wieder gewachsen sind, erhält er seine übermenschliche Kraft wieder zurück und wird auf diesem Kapitell eben in dem Augenblick gezeigt, da seine Kraft zurückkehrt und er sich an seinen Unterdrückern für sein Volk rächt, indem er den Tempel der Philister während des Opferfestes für ihren Gott Dagon niederreißt. Philister und Opfertiere sind zwischen den Tempelsäulen sichtbar[182].

In der romanischen Plastik wird meistens die Szene, wo er den Löwen bezwingt, dargestellt, ein Thema, das an antike Darstellungen von Mithras und Herakles anschließt[183].

Die Darstellungen auf diesem Kapitell können auch als Präfiguration für die neutestamentliche Botschaft gelten: auch hier ist im Verrat Dalilas eine Anspielung auf den Judasverrat an Christus. In der letzten Racheszene Simsons, inmitten der ihn auslachenden Philister, wo er dann sein Volk rettet, aber selbst dabei stirbt, wird auf die Gefangennahme und den Erlösungstod Christi angespielt.

2. Luxuria Kapitell

(Abb. 29/31)

Das Schlangenweib wird auf diesem Kapitell zweimal genau gleich dargestellt, um die Symmetrieachsen zu betonen und die inhaltliche Wirkung zu verstärken. Seitlich schleichen sich von hinten ein geflügeltes Wesen und ein Männchen heran und greifen nach den beiden Frauengestalten.

Die Darstellung des Schlangenweibes hat sich, nach *Mâle*[184], in der romanischen Kunst von einer positiven Deutung zu einer negativen gewandelt. Ursprünglich – im Anschluß an antike Fruchtbarkeitsgöttinnen, Diana und Hekate – als Mutter Erde, die Tiere und Menschen säugt, kommt sie in den süditalienischen Exultetrollen des Klosters Montecassino und in der Enzyklopädie des Rabanus Maurus aus demselben Kloster vor[185]. Diese Enzyklopädie des 9. Jahrhunderts war auch in nordischen Klöstern vorhanden, und es muß daraus nicht ein direkter Einfluß aus Süditalien gefolgert werden. Ein mögliches Vorbild kann also das Bild der tiersäugenden Mutter Erde aus frühmittelalterlichen Handschriften und auf Elfenbeinarbeiten sein. Die direkte Übernahme findet sich auch in der Plastik, z.B. an den Bronzetüren von San Zeno in Verona aus dem 11. Jahrhundert[186]. Viel häufiger tritt aber in der romanischen Kunst seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts die Umdeutung der Frau zur Luxuria auf, wo sie von Schlangen wie an der Sagra an Brust und Geschlecht oder Füssen gebissen wird.

Vergleichsbeispiele sind ausschließlich aus Frankreich bekannt, wo die Luxuriadarstellungen in der ersten Generation der Bildhauerschule des Languedoc beginnen, und von wo sie sich auf die anderen Landschaften ausbreiten[187]. Das Kapitell schließt also an eine französische Gruppe an, kann aber nicht als ein unbedingt französisches Thema in Anspruch genommen werden, da die erhaltenen Beispiele alle eine zufällige Auswahl des Urbestandes der romanischen Plastik bilden. Das Thema scheint aber in den französischen Kunstlandschaften besonders beliebt gewesen zu sein.

Die beiden Frauengestalten auf dem Kapitell der Sagra, mit verführerisch langem Haar, weit aufgerissenen Augen und breitem, sinnlichem Mund, säugen riesige Schlangen an ihren Brüsten und werden an den Füssen von diesen gebissen.

Rechts wird eine kleine Figur noch sichtbar, wohl ein Mönch, der vor diesem Anblick nicht in Versuchung geführt werden soll. Diese Kombination von Schlangenfrau mit Mönch, der sie bewundert und meist vom Teufel weggezogen wird, ist in Frankreich öfters an Kapitellen im Kircheninnern, z.B. in Autun und Vézelay[188] und an der Archivolte des Portals von St. Croix in Bordeaux[189] dargestellt.

3. Die doppelschwänzige Sirene oder das Fischweibchen

(Abb. 30)

Auch bei diesem Mischwesen gilt es zwischen den Quellen für seine symbolische Bedeutung und denjenigen für seine motivische Gestaltung zu unterscheiden[190].

Die Sirene, ein Mischwesen aus Frauenkopf und Vogelkörper, kommt aus der antiken Ideenwelt; das Odysseus-Abenteuer mit den Sirenen «war nicht vergessen». Sie war der Urtyp aller lockenden Verführung und Versuchung, der nun auch in die christlich moralisierende Gedankenwelt als weitere Form des Teufels in den Physiologus, von dort zu Honorius v. Autun und Herrad v. Landsbergs «Hortus deliciarum» überging. So hat sie ihren Platz auch in der romanischen Plastik erhalten. Sie galt als Ermahnung für die Gläubigen. In den byzantinischen Physiologushandschriften wie in den ottonischen ist der Vogel mit dem Frauengesicht die einzige Form der Sirene, denn die fischschwänzige Sirene tritt erst im 12. Jahrhundert in den Bestiarien auf. Ihr Urbild waren die antiken, einschwänzigen Tritonweibchen, die mit der Sirene immer mehr verwechselt wurden. In der romanischen Plastik (seit Ende des 11. Jahrhunderts) treten beide Typen auf[191].

Eine Variation des Fischweibes ist die doppelschwänzige Sirene, das als rein formale Umwandlung für die Darstellung auf Kapitellen zu betrachten ist. Der einseitige ungekrümmte Fischschwanz wird verdoppelt, um die Symmetrie des Kapitells zu erreichen. Ob sie in der Lombardei entstanden ist und von dort nach Frankreich überging, kann nicht so eindeutig, wie *Bernheimer* es meint, gefolgert werden.

Auch in der frühen französischen Plastik, besonders im Westen, ist sie sehr verbreitet[192]. Die Entstehung des Motivs hat *Kingsley-Porter*[193] und später *Bernheimer* zu erklären versucht als Verwechslung einer orientalischen Fruchtbarkeitsgöttin, die einen Korb vor sich trägt, mit der Gestalt des zweischwänzigen Triton.

Die Interpretation ist einleuchtend, es fragt sich nur, wie diese orientalischen Vorbilder, die in der sassanidischen, koptischen Kunst weitergelebt haben, direkt auf die romanische Plastik gewirkt haben könnten[194].

Es kann hier weder von einer Anlehnung an ein französisches noch ein italienisches Vorbild gesprochen werden, da die Verbreitung der Sirenen überall sehr groß ist. Wie die Luxuria gilt sie als sittlich belehrendes Symbol für den Gläubigen, der vor Verführung ermahnt werden soll.

4. Adler und Löwe

(Abb. 29/30)

Bei Tierdarstellungen liegt die große Schwierigkeit der Deutung des Symbolgehaltes gerade darin, daß jedes Tier eine mehrfache Bedeutung hat, ja daß es, je nach dem Zusammenhang, in den es gestellt ist, etwas Gutes oder Böses versinn-

bildlichen kann. Erst dann, wenn seine Beziehung zu den anderen festgestellt worden ist, darf entschieden werden, wen oder was eine Tiergestalt symbolisiert. Diese Voraussetzung ist bei dem fragmentarischen Bestand der Kapitelle dieser zweiten Hand nicht vollständig gegeben. Die Luxuria und die Sirene sind als sittliche Belehrung für den Gläubigen aufzufassen, und die Simsongeschichten als Präfiguration der Leiden und Auferstehung Christi bestärken den Gläubigen in seiner Gottesbereitschaft. Als mächtigster und stärkster Vertreter der Vögel kann der Adler wie der Löwe unter den Säugetieren, ein Symbol der Macht und Wachsamkeit sein und in der christlichen Kunst zu einem Symbol für Christus selbst werden[195]. Daß es sich hier um zwei der Evangelistensymbole (Johannes und Markus) handeln könnte, ist kaum möglich, da die anderen beiden fehlen und die Kapitelle nicht in einem direkten christologischen Zusammenhang stehen. Gerade an Kreuzgängen sind solche einzelne Monstra- und Tierdarstellungen in ganz verschiedenem Zusammenhang oft dargestellt[196]. Diese Darstellungen gaben den Anstoß zu *Bernhard von Clairvaux*' vielzitierter Anklage[197], daß die lesenden Mönche durch die phantasievollen Skulpturen von ihrer Lektüre abgelenkt würden. Aber gerade an der Sagra wird der Gläubige durch die Inschriften am Portal aufgefordert, die Figuren und Szenen genau zu studieren und durch sie zu lernen. So scheint es für die Kapitelle des möglichen Kreuzgangs ebenfalls angebracht, eine bestimmte symbolische Bedeutung zu erkennen: denn die Tierdarstellungen stehen im Gegensatz zu den sittlich belehrenden Kapitellen, die den Gläubigen vor der Sünde abschrecken sollen, und verkörpern gewisse Eigenschaften Christi, nämlich Macht und Wachsamkeit. Während am Portal die Figuren und Szenen genau durch die Inschriften dem unkundigen Pilger erklärt werden, sprechen die Kapitelle der zweiten Gruppe für sich selbst, da ihre Bedeutung jedem Mönch bekannt war. Falls sie wirklich einen Kreuzgang geschmückt haben, waren sie nur den Eingeweihten zugänglich.

III. STILISTISCHE EINGLIEDERUNG UND DATIERUNG

A. DIE NICHOLAUS-TEILE

1. Frage nach Zugehörigkeit ins Gesamtwerk des Meisters Nicolaus von Ferrara und Verona

Durch die Trennung der beiden Meisterhände stellt sich die Frage nach der Zugehörigkeit der Skulpturen des Zodiakus-Portals zum emilianischen Meister Nicolaus neu; dies gilt nur für die Plastikgruppe der ersten Hand, die als Hauptstücke die Türpfostenreliefs mit der Signatur «Nicholaus» enthält. Da man die Skulpturen der zweiten Hand mitberücksichtigen mußte und die unklare Signatur Bedenken hervorrief, ist die Zusammengehörigkeit bis heute umstritten. Könnte denn dieser Meister, trotz seiner unklaren Signaturweise, die sich von den anderen in Ferrara und Verona unterscheidet (Nicolaus statt Nich*o*laus und als «artifex qui sculpserit» statt «versus descripsit» [s. Inschriften S. 85]), nicht ein anderer Nicolaus und zugleich ein Meister einer anderen Bildhauerschule sein? Sind seine Vorstufen oder andere zugehörigen Werke nicht in anderen Schulen der Emilia, z. B. der Wiligelmus-Schule, oder in Schulen anderer Landschaften Oberitaliens, z. B. der Corrente Comasca (s. S. 100) oder sogar in Frankreich zu suchen? Da es in Piemont in der Romanik keine eigene Bildhauerschule gegeben hat, wie in den anderen italienischen Landschaften, darf man Einflüsse aus ganz verschiedenen Schulen aus dem Westen (Provence, Languedoc, Isle de France) und aus dem Osten (Lombardei und Emilia) vermuten.

Es ist das Verdienst von *David Robb*[198], daß er in seiner Monographie über den Meister Nicolaus (1930), wo er erstmals eine Untersuchung des Gesamtwerks dieses Meisters gibt, alle Skulpturen des Zodiakus-Portals der Sagra di San Michele als erstes signiertes Frühwerk an den Anfang stellt. Somit ist ein erster Schritt für die genaue Zuschreibung getan. Damit räumt er diesen Skulpturen einen ihnen gebührenden Platz in der romanischen Plastik Oberitaliens ein. Bis dahin war diesen weder eine längere Abhandlung gewidmet, noch waren sie mit entsprechender stilistischer Begründung, dem Meister Nicolaus zugeschrieben worden. Die Meinung von *Robb* wurde angegriffen, weil seine Beweise sich nur auf stilistische Vergleiche mit den Skulpturen der ersten Hand gründen. Sie hat sich aber für diese Plastikteile durch weitere Gesamtuntersuchungen des Nicolauswerkes behaupten können[199]. Durch die klare Trennung der beiden Hände, den Beweis für die ursprünglich andersortige Aufstellung der zweiten Plastikgruppe, welche sich in der älteren Forschung nie recht in das Gesamtwerk des Nicolaus eingliedern ließ, und dank der Deutung der Inschrift, läßt sich diese Frage jetzt beantworten. Die Mei-

nung von *Robb* kann für die Skulpturen der ersten Hand bestätigt und noch genauer bewiesen werden.

Aus dem Gesamtwerk des Meisters Nicolaus sind mit Recht die Skulpturen des *Südportals am Dom von Piacenza*[200] (Abb. 58/61/62) mit denjenigen des Zodiakus-Portals an der Sagra di San Michele verglichen worden, um die stilistischen Ähnlichkeiten aufzuzeigen.

Es handelt sich in Piacenza um ein doppelstöckiges Vorhallenportal. Auf dem Türsturz sind Szenen aus der Kindheit Christi in Fortsetzung zu denjenigen am fast identischen *Nordportal*[201] in eine Arkadenreihe verteilt. An den Gewändepilastern und Säulen sind auf der linken Seite der Brudermord, rechts zwei sich an den Kopf greifende Männchen dargestellt. Die Vorhalle wird von je einem jungen und einem alten Atlanten getragen; in den Zwickeln befinden sich zwei Propheten im gleichen Stil und in gleicher Stellung wie die beiden Johannes am Nordportal.

Obwohl eine Signatur, die dieses Portal wohl sicher Nicolaus zuschreiben würde, fehlt, muß es diesem Meister wegen der stilistischen Ähnlichkeit mit den Hauptwerken zugewiesen werden. Es steht in völligem Gegensatz zum *Stil des Nordportals*, das dem Meister von Nonantola, einem Wiligelmusschüler, zugeschrieben wird[202].

Leider ist das *Mittelportal* nur noch als neoromanische Kopie des 19. Jahrhunderts erhalten, da es im Barock abgeändert worden war. Dort wäre wohl die Signatur des Nicolaus nebst der Gründungsinschrift zu finden gewesen. Der Zodiakus an der äußeren Vorhallenarkade dieses Mittelportals wäre somit mit demjenigen der Sagra zu verbinden[203].

Das Südportal des Domes von Piacenza kann als Vorstufe und somit als Frühwerk zu den viel reicheren Vorhallenportalen des Nicolaus, seinen signierten Hauptwerken an den Portalen der *Dome von Ferrara* (n. 1135)[204] und *Verona* (n. 1139)[205] sowie in *S. Zeno* in Verona[206] bezeichnet werden.

Der Menschen- und Tiertypus, Falten- und Ornamentstil, ist in allen Werken gleich, wenn auch die Portalgestaltung an sich und die plastischen Mittel reicher und in den reiferen Werken komplizierter werden.

Besonders stark mit dem *Südportal von Piacenza* verbunden sind die Skulpturen der Sagra durch mehrere Elemente: Nebst den im folgenden aufzuzeichnenden stilistischen Verwandtschaften mit Piacenza sind auch eine ikonographische (s. S. 79), und eine epigraphische Gleichheit aufgezeigt worden: nämlich die isolierte Darstellung Kains und Abels als Kapitell an den Gewänden des Portals (Abb. 62) und die identische Inschrift HOC OPUS INTENDAT QUISQUIS BONUS EXIT ET INTRAT (s. S. 85) am unteren Rand des Türsturzes (Abb. 58). Jedes Thema ist auch hier durch eine Inschrift erklärt, während am Nordportal keine Inschriften vorhanden sind. Dies scheint ein weiterer beliebter Zug dieses neuen emilianischen Meisters gegenüber Wiligelmus zu sein.

Vor allem läßt sich die innerste Archivoltengurte (Abb. 61) mit den beiden Ranken und dem Tierfries am Zodiakus-Portal vergleichen. Hier wie dort umschließen die Ranken die eingewundenen Tiere zu Medaillons, ohne jedoch ihre freie, lebendige Pflanzenform in einer trockenen Geometrisierung zu verlieren. Gegenüber den üppigen, lebendigen Ranken des Wiligelmus[207] liest sich der Ablauf viel klarer, es fehlt ihnen hingegen der freie Schwung der Gestaltung und der Reichtum der Blattgewände, die allen Werken Wiligelmus eigen ist.

Während bei den späteren Werken des Nicolaus auch die Rankenfriese üppiger und vollplastischer, ja auch freier werden und daneben auch frühchristliche und byzantinische Motive übernehmen, bleibt der Tiertypus in seinem Gesamtwerk gleich, so daß man die prallen, etwas gedrungenen Tierkörper mit den fein durchgestalteten Köpfchen in allen seinen Werken wiedertrifft (s. *Ferrara:* Gewände, Abb. 59). An beiden Brudermordbeispielen (Abb. 22/62) ist das schon als charakteristisch vermerkte Motiv der ausschwingenden Gewandfalten als Bewegungsträger und das Übertreten des Bildrandes anzutreffen, ganz im Gegensatz zu den Figuren der ganzen Wiligelmusschule, die eine monumentale Ruhe ausdrücken. Dies wird durch das schwere Fallen der Gewandfalten hervorgerufen.

Bei Nicolaus herrscht ein Kopf-, Gesicht- und Gewandtypus vor, der sich am Zodiakus-Portal wiederfindet, und sich von demjenigen des Wiligelmus klar unterscheidet. Greift man eine bekleidete Frauengestalt in allen Werken heraus: die Virgo am Zodiakus-Portal (Abb. 14), die Maria im Sturz des Südportals von Piacenza (Abb. 58), Maria am Gewände des Domes von Ferrara[207a], so erkennt man, daß ihnen die engen V-Falten, die zwischen die Beine fallen, die breiten Ärmelöffnungen und Faltenenden gemeinsam sind. Der ovale Kopf sitzt fast ohne Hals auf den Schultern, das betonte Kinn und der kleine etwas nach unten gedrehte Mund ist auch bei den Männergestalten zu finden. Sogar die gleichen dekorativen Einzelheiten können in allen seinen Werken verfolgt werden: das Flechtwerk der Sternbildrahmen findet man an zwei Säulchen des Türsturzes in Piacenza. Das so charakteristische *Perlmuster* ziert auch den Schwanz des Drachen im Tympanon und mehrere Gewandborten am Ferrareser Domportal. Neben dem Auftreten *identischer Ornamentmuster* an allen Werken des Nicolaus, zeigt sich auch bei allen der gleiche Formenreichtum bei der dekorativen Ausgestaltung der architektonischen Elemente wie Säulen, Pilaster oder Gurten, sowie bei der feinen Verzierung der Figuren innerhalb einer erzählerischen Szene. Die Zierlichkeit der Figuren und Ornamente, die Beobachtung jedes Details ist ein Hauptzeichen seiner Handschrift.

Eine Verbindung zu den Hauptwerken an den Domen von Ferrara und Verona läßt sich in den gerahmten Menschen- und Tierfiguren feststellen, die sich dort längs der Gewändepilaster ziehen, ober- und unterhalb der Prophetenstatuen. Wohl ist der Rahmen zu einer Art quadratischer oder arkadenartiger Nische

geworden, die Stellung des Tieres zum Rahmen bleibt sich aber sehr ähnlich. Einerseits paßt es sich prall in den Raum ein, andererseits schreitet es an einigen Stellen aus ihm heraus, was die gleiche freie Spannung wie an den Zodiakus- oder Sternbildfeldern erzeugt. Für isolierte, gerahmte Figuren, die als Einzelobjekte belehrend zur Geltung kommen – an der Sagra: die Sternbilder, in Ferrara (Abb. 59) und Verona: Tiere, exotische Fabeltiere und Monstra – scheint Nicolaus eine besondere Vorliebe zu haben.

Die stilistischen Übereinstimmungen der Werke des ersten Meisters am Zodiakus-Portal der Sagra di San Michele mit den Hauptwerken des Nicolaus lassen eindeutig eine Zuschreibung an diesen Künstler zu.

Daß das Südportal vom Dom von Piacenza einerseits sicher ein Frühwerk des Nicolaus sein muß, gegenüber seinen reifen Werken in Ferrara und Verona, andererseits auch sehr eng mit den Skulpturen der Sagra verbunden ist, hat sich aus obigem ergeben. Das *mit Piacenza verbindende Element* ist vor allem in der plastischen Modellierung der Figuren, in deren Verhältnis zum Reliefgrund, sowie in den Rankenbändern (s. S. 92) nachweisbar und gegenüber den anderen Werken des Nicolaus etwas verschieden. Die viel gedrungeneren Körper, deren Glieder alle ganz fest rundplastisch herausmodelliert sind, stehen viel stärker noch mit Wiligelmus und der ersten Toulousanischen Bildhauergeneration auf der gleichen Stufe, indem sie fast vollplastische Körper *vor* dem Hintergrund sind. Die faktische Relieftiefe ist größer als an den reiferen Werken, wo eine illusionistische Tiefe durch stärkere Schichtung und Überschneidungen, perspektivische Verkürzungen der Glieder erzeugt wird. Die Köpfe und Glieder sind an der Sagra und in Piacenza gleich voll, voluminös und körperhaft. In der Gesamtgestaltung, dem Verhältnis von Figur zum Grund und den Rankenbändern, läßt sich die größte Verwandtschaft zum *Südportal von Piacenza* feststellen, das kurz nach 1122 (Gründungsdatum des Domes) entstanden sein muß, während die Hauptwerke in Ferrara 1135 und diejenigen in Verona, Dom nach 1139, S. Zeno nach 1138, fest datiert sind. Sie stehen auch denjenigen Skulpturen in Piacenza sehr nahe, die kurz *vor* der Hauptfassade des Domes entstanden sein müssen und *vor* der neuen Blüte nach der Jahrhundertmitte der «Scuola di Piacenza» (s. S. 33) anzusetzen sind. Es handelt sich vor allem um die unveröffentlichten *Kapitelle der Vorhalle von S. Eufemia*[208] (Abb. 56/57), die nicht fest datiert sind, aber stilistisch sehr ähnlich mit den Tierkapitellen des Südportals am Dom sind. Gerade das Kapitell mit den «Raufenden» läßt sich mit einem dieser Kapitelle besonders gut vergleichen. Hier wie dort stimmen Kapitellaufbau, Figurenstil und plastische Modellierung der Einzelfiguren miteinander überein (Abb. 25/56).

Wegen der stilistischen Übereinstimmungen mit den Werken des Nicolaus in Piacenza, müssen die Skulpturen der ersten Hand am Zodiakus-Portal der Sagra gleichzeitig wie diese, also zwischen 1122–1130, oder der einfacheren Portalform

wegen (s. Rekonstruktion), gegenüber einem schon komplizierteren Vorhallenportal in Piacenza, etwas früher datiert werden. Beide Portale sind Frühwerke des Nicolaus, wo er noch keine großen Tympanonkompositionen oder monumentale Gewändestatuen wie in Ferrara und Verona anbringt, die er mit seinem zierlichen Tier- und Figurenstil vereint. An der Sagra und in Piacenza liegt das Hauptgewicht in der Zierlichkeit und Feinheit der Gestaltung von einzelnen kleinen Szenen und von Ornamenten.

2. Das Verhältnis zur Plastik des 1. Viertels des 12. Jahrhunderts

Bei der Rekonstruktion des ursprünglichen Portals hat sich ein sehr einfaches emilianisches Portal ergeben. Dieses läßt sich mit einem frühen Portal der Corrente Comasca, ursprünglich an S. Margherita in Como und dem Hauptportal am Dom von Modena des Wiligelmus, einem einfachen Vorhallenportal ohne stark gestuften Gewände (zwischen 1099 und 1110 datiert), vergleichen. Die Portalform ist noch nicht so reich entwickelt wie am Dom von Piacenza und wäre als früher zu bezeichnen. Nachdem dieses Portal nun als Frühwerk des Nicolaus, gleichzeitig zu Piacenza, gesichert werden konnte, fragt es sich anschließend, wie es sich zur ersten großen Generation der emilianischen Schule im 1. Viertel des 12. Jahrhunderts verhält, welche ganz vom Werk des *Wiligelmus* dominiert wird.

Daß der Portaltypus mit der Löwen- und Greifenbasis als «Vorhallenstütze» und die Rankenpilaster oberitalienische Motive sind, ist oben (Rekonstruktion) schon gezeigt worden. Gewisse motivische Analogien in der Gesamtanlage zu den Werken des Wiligelmus können ebenfalls beobachtet werden: hingegen sind die Unterschiede der künstlerischen Handschrift deutlich.

Zeitlich stehen sich das Hauptwerk des Wiligelmus an der Fassade des Domes von Modena[209] (zwischen 1099 und 1106/1117) und das Frühwerk des Meisters Nicolaus an der Sagra sehr nahe. An beiden ist der Stil durch ein starkes Herausmodellieren der Figuren aus dem Grund geprägt, was ihnen ein kräftiges Körpergefühl gibt. Dieses verbindende Element rührt daher, daß sich beide Künstler direkt von vorromanischen, antikisierenden Vorlagen anregen lassen, d.h. entweder von römischen Werken[210], ottonischen Stukkaturen[211], Elfenbeinarbeiten[212] oder vom Stil antikisierender karolingischer Miniaturen, die auch als ikonographische Vorbilder gedient hatten.

Somit hat der Meister der Skulpturen des Zodiakus-Portals ebenso wie der erste emilianische Meister, Wiligelmus, sich von der vorromanischen Plastik des 11. Jahrhunderts, die noch mit dem flächigen, netzartigen Stil der Völkerwanderungszeit arbeitet, befreit. Er schöpft aus dem Formenschatz der römischen Plastik oder deren Nachfolge in karolingischen oder ottonischen Werken verschiedenster Gattungen.

Ob beide Künstler zuerst unabhängig voneinander und im Gegensatz zu der ganzen lombardischen Schule, der Corrente Comasca (s. S. 101), die noch bis weit ins 12. Jahrhundert in diesem Flächenstil verharrt, diesen Schritt vollziehen, kann nicht entschieden werden[213].

Stilistisch am nächsten kommen sich die Wiligelmus-Schule und Nicolaus erst an der Fassade des Doms von Piacenza. Hier übernimmt Nicolaus weitere Motive des offensichtlich älteren Wiligelmus, der am Nordportal mit Schulwerken vertreten ist. Nicolaus vermischt diese Einflüsse mit seinem eigenen Formenschatz, wobei er seinen reifsten und zugleich reichsten Stil erst am Portal des Domes von Ferrara (1135) erreicht. Er hat anscheinend für seine Gewändestatuen diejenigen des Gilabertus vom Portal des Kapitellsaales der Kathedrale St. Etienne in Toulouse (ca. 1125) gekannt[214]. Danach schöpft er aus antiken und byzantinischen Werken, aus der künstlerischen Vergangenheit der Emilia in Ferrara und Verona und prägt das 2. Viertel des 12. Jahrhunderts in der Emilia durch seine Persönlichkeit und Schule.

3. Einflußmöglichkeiten romanischer Plastik außerhalb der Emilianischen Schule

Die plötzliche Wiedergeburt der steinernen Monumentalplastik zwischen 1090 und 1120 ist außer in den Werken des Künstlers Wiligelmus in der Emilia, in denjenigen einer Schule in Apulien[215] und nördlich und westlich der Alpen in den Skulpturen einiger Bildhauerschulen im Languedoc mit dem Zentrum in Toulouse, in Burgund mit Charlieu und in Catalonien[216] faßbar.

Von diesen ersten Zentren kommt sowohl für Wiligelmus als auch für die Frühwerke von Nicolaus an der Sagra nur die Languedoc'sche Schule als Vergleich in Betracht.

Tatsächlich ist die Ähnlichkeit der Kopftypen am *Altar von St. Sernin in Toulouse* (Abb. 26) von Bernhard Gilduin (1096 dat.)[217] mit denjenigen der Sternbilder an der Sagra di San Michele auffallend und nur diesen beiden Gruppen eigen. In Haltung und plastischer Gestaltung stimmen der Kopf eines Engels von Toulouse und der Aquarius der Sagra völlig überein.

Trotz der Ähnlichkeit der Faltengebung der Figuren in St. Sernin und der ganzen aquitanischen Schule (auch Moissac) mit denjenigen von Wiligelmus sieht aber *Salvini* die Abhängigkeit voneinander nicht als zwingend an, sondern er meint, beide hätten wohl die gleichen ottonischen oder antikrömischen Vorbilder gehabt. Obwohl die Haartracht, die Gesichtszüge und die Art der Modellierung, indem die Figuren fast vollplastisch vor dem Hintergrund stehen, gleich ist, sind die Körper in Toulouse statischer und um einen Grad flacher als an der Sagra. Diese wären somit etwas später anzusetzen. Eine Beziehung des Nicolaus zum ersten großen Meister in Toulouse um 1100, Bernhard Gilduin, wäre also möglich, aber ebensowenig wie

für Wiligelmus müßte ein faktisches Abhängigkeitsverhältnis daraus geschlossen werden. Deutliche Beziehungen gerade zwischen dem Languedoc und der Provence mit Oberitalien sind dann bei den reifen Werken des Nicolaus, bei der «Scuola di Piacenza» (s. S. 137) und bei Antelami wieder anzutreffen[218]. Hingegen sind es gerade diese Gegenden, in denen die romanischen Bildhauer besonders stark auf antike Vorbilder zurückgreifen und deshalb gleichzeitig zu oft ähnlichen Resultaten gelangen.

So scheint der biologische Standort dieser Skulpturen, jeder in seiner Kunstlandschaft, der gleiche zu sein, während er innerhalb jedes Gesamtwerkes der drei Meister sich jeweils etwas verschiebt.

Während die Skulpturen des *Wiligelmus* am Dom von Modena sein reifstes und einzig signiertes Werk sind, auf das eine deutliche zweitrangige Schule folgt, bilden diejenigen des *Gilduin* und *Nicolaus* den Anfang eines langen, reichen Gesamtwerkes, dessen reifste Früchte noch durch neue Einflüsse und Wandlungen der gleichen Formensprache bereichert werden.

4. Zusammenfassung und Datierung

Aus der obigen Untersuchung geht hervor, daß sich die Meinung von *Robb* als richtig erweist: die erste Gruppe der Skulpturen des Zodiakus-Portals können eindeutig als Frühwerk des Nicolaus bezeichnet und vor den Skulpturen des Südportals am Dom von Piacenza, d.h. vor 1123/30 eingereiht werden. Der ähnliche Portalaufbau und der Grad der plastischen Ausführung stellen die Skulpturen zeitlich in die Nähe des Hauptwerkes von Wiligelmus (zwischen 1069 und 1117) und der ersten tolosanischen Generation (1096–1120).

Neben der Frage der absoluten Datierung muß auch diejenige nach dem faktischen Vorgang solcher Einflüsse zwischen verschiedenen Gegenden und praktischen Zusammensetzungen einer Bildhauerschule unter einem Meisternamen, mangels genauer historischer Quellen, offengelassen werden. Es mögen nur noch einige grundsätzliche Gedanken zur Frage des Künstlers im Verhältnis zu seinem Werk folgen.

5. Meister Nicolaus als Künstlerpersönlichkeit

In der allgemeinen Literatur über romanische Plastik in Oberitalien und noch bestärkt durch die Monographien von *Robb* (1930), *Krautheimer-Heß* (1944), *De Francovich* (1952) und *Salvini* (1956) wird meistens behauptet, man könne in der romanischen Plastik der Emilia von drei großen Künstlerpersönlichkeiten reden: von Wiligelmus von Modena, als erste Generation kurz nach 1100, gefolgt von Nicolaus von Ferrara und Verona (zwischen 1120 und 1150) und Antelami (1178 bis ca. 1200), um die sich alle auch unsignierten Skulpturen gruppieren und sich

mehrere große Gesamtwerke mit chronologischen Reihen von Früh-, Reife- und Spätwerken und einer Fülle von Schulwerken bilden ließen.

Nun ist es aber auffallend, daß auch innerhalb des mit einem Namen signierten Werkes deutliche Unterschiede der künstlerischen Handschrift vorkommen[219], so daß man an einem Bau gleichzeitig die Tätigkeit verschiedener Bildhauer annehmen muß, die mehr oder weniger autonom gearbeitet haben. Schon *Arslan*[220] hat die Skulpturen des Veroneser Doms, die von Nicolaus signiert sind, verschiedenen Meistern zugewiesen, die er provisorisch nach den Skulpturen «Meister des Tympanons» usw. nennt. Auch *Salvini* zerteilt[221] das früher an Skulpturen so zahlreiche Gesamtwerk des Wiligelmus in Gruppen, die er verschiedenen Meistern zuschreibt, und erkennt daneben eine große Gruppe von Schulwerken.

Hingegen treten wieder ganz einheitliche Plastikgruppen auf, wie diejenige der «Scuola di Piacenza», die zwischen der Tätigkeit des Nicolaus und derjenigen des Antelami liegt und früher als Schulwerk des einen oder als Vorstufe für den anderen galt. Diese Schule möchte man hingegen, obwohl alle Werke anonym geblieben sind, gerne einem großen Meister zuschreiben[222].

Der Mangel an historischen Quellen, die uns darüber unterrichten könnten, wie eine Bildhauerschule im 12. Jahrhundert zusammengesetzt war und wie die Arbeitsteilung vor sich ging, führt bei der Interpretation einer Künstlersignatur auf große Schwierigkeiten. In der Forschung wird diese Frage ganz uneinheitlich behandelt. An das wirkliche Verhältnis von Meister und Geselle oder Lehrer und Schüler wird dabei nicht gedacht und es werden Meistergruppen nur an Hand von stilistischen Vergleichen gebildet, die vielleicht einmal den wirklichen historischen Sachverhalt wiedergeben, aber ihn beim zweiten Mal völlig verfälschen. Die Zuschreibung von verschiedenen romanischen Skulpturen an einzelne Meister und die Bestimmung des Abhängigkeitsverhältnisses zwischen diesen, können deshalb nur als relative Werte bestehen bleiben, behalten aber ihre Bedeutung als Angleichung an die Wahrheit durch den Mangel an sicheren historischen Tatsachen.

Allgemein bekannt ist jedoch, daß große wandernde Bau- und Bildhauerhütten existiert haben. Diesen hat ein Hauptmeister vorgestanden, der als Einzelpersönlichkeit in den Inschriften gerühmt wird. So können oft nur wenige Hauptteile und die Gesamtkomposition innerhalb eines ganzen zusammengehörigen Plastikzyklus dem Hauptmeister zugeschrieben werden. In einer großen Bildhauerschule können aber auch mehrere Bildhauer tätig sein, die die Hauptmeisterfrage verwirren (z. B. am Dom von Modena). Meist fällt das künstlerisch qualitätsvollste Werk auch mit dem signierten Teil zusammen. Hier tritt eine weitere Frage nach dem individuellen Charakter eines anonymen, romanischen Bildwerkes auf, und es kann nur so viel vermutet werden, daß qualitätsvolle Werke, die in sich individuelle, vom allgemeinen Zeit- und Landschaftsstil abweichende Züge aufweisen, sicher einer Künstlerpersönlichkeit zu verdanken sind, ob diese ihr Werk nun signiert hat oder nicht.

Hingegen ist der Versuch, eine stilistische und chronologische Abfolge eines Gesamtwerkes – einen Oeuvrekatalog – herzustellen, eine schwierige Angelegenheit. Sie scheitert meist an den ungenügenden Kenntnissen der Arbeitsteilung innerhalb einer solchen Werkstatt, weil Werke, die vom Stil des Hauptmeisters stammen, vielleicht Werkstattarbeiten oder Schulwerke und nicht einfach Spätwerke oder noch Frühwerke sind.

Es stellt sich auch die Frage, ob eine Gruppe von ähnlichen Werken, wovon ein Teil signiert ist, einem oder mehreren Künstlern zugeschrieben werden müssen, ob also eine Bauhütte, ein Kollektiv oder nur ihr Oberhaupt in der Signatur geehrt wird. Meist ist der Name ein Eigenname. Bei «Magistri Comacini» und vielleicht auch bei Antelami (von «Magistri Antelami») spricht sich schon in der Signatur eine Mehrzahl aus [223].

In Künstlerwerkstätten späterer Jahrhunderte ging es kaum anders zu; oft stammen nur wenige Teile eines Werkes, das unter dem Namen einer großen Künstlerpersönlichkeit figuriert, vom Meister selbst, vielleicht sogar nur die Gesamtkonzeption. Eine ähnliche Arbeitsteilung ließe sich auf die romanischen Bildhauerwerkstätten übertragen, wobei die Tatsachen noch viel schwieriger zu erkennen sind.

Es muß also jeweils deutlich abgegrenzt werden, was man bei einer Namensnennung, die einer Signatur entnommen ist, im praktischen Sinne versteht, bevor man eine chronologische Reihe von Werken eines Künstlers oder einer Schule rekonstruieren will.

Gerade die Skulpturen am Dom von Piacenza sind ein Beispiel dafür, daß aus der großen Werkstatt des Wiligelmus am Nordportal ein neuer Künstler Nicolaus, mit eigenen, großen Kompositionsideen hervorgeht. Vorher schon hat er einen ausgeprägten Stil an der Sagra di San Michele erreicht und später in Ferrara und Verona seine reifsten Werke geschaffen. Aus seiner Schule mit anderen Einflüssen aus der Provence und aus Toulouse wächst die «Scuola di Piacenza» heraus, die wiederum etwas Eigenständiges ist. Aus ihr lernt Antelami, kommt aber nicht direkt von ihr.

Die unbedingte Trennung in verschiedene Persönlichkeiten, denen alle Werke zugeteilt werden, kann heute nicht mehr so scharf gezogen werden. Andererseits kann eine allzu stark verallgemeinernde Sicht auch den Tatbestand verdecken, wenn die «Anonymität» der romanischen Kunst hervorgehoben wird und eine «Kunstgeschichte ohne Namen» daraus wird [224]. Beide Erkenntnisse dürfen nicht verallgemeinert werden, behalten aber in Einzelfällen ihre Gültigkeit.

Gerade im Fall von «Nicolaus» haben wir durch die vier signierten Werke die seltene, ja einmalige Möglichkeit innerhalb der romanischen Plastik überhaupt, eine sowohl historisch durch Daten fundierte als auch stilistisch aufstellbare Chronologie von mehreren Werken eines Meisters verfolgen zu können [225].

Während heute das einzig signierte Werk des Wiligelmus als eine einmalige, großartige Schöpfung am Anfang der romanischen Plastik Oberitaliens erscheint, das trotz seines frühen Datums (1096–1117) schon die Fülle und den Reichtum in den Gestaltungsmitteln eines reifen Werkes besitzt, und der Ausgangspunkt für eine große Anzahl von weniger qualitätsvollen Schulwerken wird, ist es bei Nicolaus möglich, von Früh-, Reife- und Spätwerken zu sprechen, bei denen sowohl ein gemeinsamer stilistischer Zug des Hauptmeisters, als auch das Mitwirken verschiedener zweitrangiger oder Nebenmeister in den reiferen Werken spürbar wird[226].

Eine lange und an Werken reiche Nachfolge und Schule des Nicolaus läßt sich ebenfalls, sowohl in Oberitalien[227] als auch nördlich der Alpen[228], aufstellen. In seinen Frühwerken an der Sagra sind Einwirkungen der ersten Bildhauergeneration in Toulouse des Meisters Bernhard Gilduin im Figurenstil zu spüren, in Piacenza in der Portalkonzeption solche der Wiligelmus-Schule, während er in den reifen Werken in Ferrara und Verona – trotz neuer Motive wie die Tympana und die Gewändestatuen, die für eine zweite stärkere Beeinflussung aus Toulouse sprechen, und neuen Dekorationsformen aus frühchristlichen und byzantinischen Werken des Veneto[229] – seinen Formenschatz nur noch variiert, im Stil und an Motiven bereichert, aber kaum wesentlich abwandelt.

Erstaunlich ist jedoch gegenüber Frühwerken von Künstlern anderer Epochen, wie sehr die Skulpturen des Zodiakus-Portals, trotz ihrem heutigen so fragmentarischen Zustand, auch als qualitätsvolles Einzelwerk eines Meisters bestehenbleiben und wie wenig sie gegenüber den anderen späteren Werken und auch gegenüber ihren Vorstufen an Qualität zurückstehen.

B. DIE ZWEITE PLASTIKGRUPPE

1. Landschaftliche- oder Schulzuweisung

Anhand der Abweichungen von den Werken des Nicholaus (oder Nicolaus) Meisters ist deutlich gezeigt worden, daß diese zweite Gruppe von Kapitellen und Friesen nicht der Werkstatt des Nicolaus, weder seinem Hauptmeister, Nicolaus selbst, oder einer Schülerhand, noch einem Vorgänger, von dem er gelernt haben könnte, zugewiesen werden kann. Die Kapitelle und Friese dieser Gruppe können zeitlich jedoch nicht weit von den Skulpturen der ersten Hand liegen, da sie beide die gleiche Stufe innerhalb der romanischen Plastik verkörpern, in der die Figuren und Ornamente sich schon fest der tektonischen Form eines Kapitells oder Reliefbandes unterordnen, und die Teile bewußt in einer spannungsvollen Beziehung zu den architektonischen Grundformen stehen.

Der Meister dieser Gruppe benützt jedoch einen Relief- und Figurenstil, der sich völlig von demjenigen des Nicolaus und der emilianischen Schule unterscheidet. Er bezieht seinen Formenschatz aus einer anderen Bildhauerschule und vermischt diesen mit seinen persönlichen Zügen. Inwiefern er vom Stil seiner Zeit und seiner Gegend abweicht oder sich diesem einfügt und unterstellt, soll durch Vergleiche mit ähnlichen datierten Werken untersucht werden. Erst dann läßt sich seine stilistische Herkunft und die Datierung feststellen.

Für eine Zuweisung in die *Emilianische Schule* der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts, an die Wiligelmusschule oder Nicolausschule, sind die Figuren zu flach und unproportioniert, die Dekorationsfriese zu geometrisch und steif. *Französische Elemente*, die in der Ikonographie so eindeutig waren, können auch nicht nachgewiesen werden. Die erste Generation der Tolosanischen und die Provenzalische Schule verfügen über einen viel zierlicheren und in der ornamentalen Gliederung viel reicheren Formenschatz. Antikisierende Tendenzen, die auf einen provenzalischen Einfluß deuten könnten, fehlen ebenfalls völlig. Hingegen sind verwandte, gedrungene, breite Formen und der etwas steife, linkische Figurenstil, sowie eine Vorliebe für das flächige, große Ornament Kennzeichen der Lombardischen Schulen, der *Corrente Comasca*[230], die ihre Formen aus der vorromanischen Plastik, nicht aus der Antike, wie die emilianische schöpft. Die Verbindung an einem Portal oder im selben Baukomplex von Plastiken zweier verschiedener Schulen und die Übernahme von Elementen aus beiden innerhalb eines Kapitells oder Ornamentfrieses darf in diesem Falle nicht erstaunen, denn gerade in Piemont können die verschiedensten Stile in der romanischen Plastik verfolgt werden[231].

Für die Kompositionsweise einer erzählerischen Szene sowie für rein ornamentale Figurenkapitelle lassen sich die Kapitelle der Emporen im Langhaus des *Domes von Parma*[232] vergleichen, die in die zweite Generation der Corrente Comasca gehören, um 1140 datiert werden und mitten in der emilianischen Kunstlandschaft stehen, in der Stadt, wo die letzte emilianische Künstlerpersönlichkeit, Benedetto Antelami, am Ende des 12. Jahrhunderts auftritt. Da es sich hier um rechteckige Pilasterkapitelle handelt, muß von der äußeren Form abgesehen werden. Die Komposition und der Figurenstil sind jedoch sehr ähnlich. In der Komposition fehlt den erzählerischen Szenen ebenfalls die klare, spannungsgeladene Darstellung.

Das Rücken an Rücken gestellte Greifenpaar ist ein Beispiel eines ornamental aufgefaßten Kapitells und läßt sich gut vergleichen. Die klaren, gegliederten, etwas trockenen Blätter und die Kapitellform sind sehr ähnlich.

Gemeinsam mit der Corrente Comasca ist der Figurenstil, der sich durch eine flache, nicht rundplastische Art der Körperbildung und ein Fehlen jeglichen Oberflächenspiels ausdrückt: Nur die nötigsten Binnenzeichnungen sind angegeben. Der *Tier- oder Menschenkörper* ist meist glatt und gedrungen, es fehlt ihm hingegen nicht an rhythmischer Bewegung. Die Figuren zeichnen sich durch eine starke

Spannung aus, die allerdings oft zu einer starren Steifheit wird. An den Skulpturen der Sagra weichen hingegen Kopfform, Augen und Haare vom Stil der Corrente Comasca stark ab. Während die Köpfe, die viel größer sind und teilweise stark hervortreten, an eine gröbere Fassung aus der emilianischen Schule, z. B. ein Kapitell des «Maestro dell' Agnus Dei»[233], oder an die Schule des Nicolaus mit dem langen Kinn erinnern, ist die summarische Detailbehandlung ganz Corrente Comasca und die zu beiden Seiten abstehenden Haarwülste ein Überbleibsel aus der frühromanischen Plastik[234]. Während es sich in *Parma* um einen Meister handelt, der ganz klar und eindeutig innerhalb seiner Schule arbeitet, ist hier an der Sagra in Figuren und Ornamentstil eine Vermischung verschiedener Tendenzen sichtbar. An Hand eines *Blattfrieses* (Westseite, Seite I, Abb. 27, rechts oben) läßt sich die Verbindung mit der Corrente Comasca und die Abweichungen von dieser Schule für die Ornamente klar herausarbeiten. Dieser Blattfries, dessen Blattnerven nur durch Rillen in Form von Gräbchen gegliedert sind, muß eindeutig der *Corrente Comasca* zugewiesen werden, wo auch der thematisch gleiche Fries sehr häufig vorkommt. Vergleicht man den gleichen Fries an den Deckplatten der *Kapitelle von Parma*, deren reifer Stil auch für die Friese eher als der frühe, noch ungegliederte der ersten Generation in Como und Mailand als Vergleich in Frage kommt, so fällt der Unterschied sogleich auf. Obwohl die Grundformen dort gleich sind, ist der Fries durch die Tatsache, daß das innere Blatt unten nicht zusammengebunden ist, freier und beweglicher. Die Blätter des Zodiakus-Portales hingegen sind straff zusammengebunden und haben einen viel abstrakteren, steiferen Charakter. Wenn man in den meisten der Corrente Comasca-Skulpturen in Parma noch entfernt an einen lebendigen Rankenfries denken kann, so ist hier den Blättern jegliche Freiheit genommen. Sie sind in das gleiche strenge, ornamentale Schema wie die Kapitelle eingebunden. Einige der anderen Ornamentsfriese weisen Motive auf, wie die *Medaillons* (rechts, Seite II, Abb. 30), die in der Corrente Comasca nicht vorkommen, sondern von den Friesen der Türpfosten abgeleitet sind. Sie sind jedoch im flächigen, netzartigen Stil gearbeitet, die der lombardischen Schule eigen ist. Der Schachbrettfries (Seite I, rechts unten) ist sowohl in der emilianischen Schule[235] als auch in der Corrente Comasca[236] anzutreffen. Bei den Friesen kann die Zuschreibung an eine bestimmte Schule nicht so eindeutig festgelegt werden wie für den Figurenstil, da die gleichen dekorativen Ornamente in der ganzen romanischen Plastik verstreut auftreten. Es lassen sich diese aber wegen ihrer flächigen Bearbeitung und geometrischen Anordnung vor allem der pflanzlichen Motive, auch der Corrente Comasca zuschreiben.

2. Stellung des Meisters

Die stilistischen Vergleiche haben ergeben, daß sich der Stil der zweiten Plastikgruppe aus Elementen zusammensetzt, die aus verschiedenen Schulen oder Werkstätten herauswachsen. Neben fremden Einflüssen scheinen der Stil des Nicholaus-Meisters ebenfalls für einige Motive der Körperbildung, wie Kopf- und Augenform, und in den geometrischen Ornamentformen als Vorbild gewirkt zu haben.

Von der Corrente Comasca her ist ein starker Einfluß zu verspüren, der in den grundlegenden plastischen Mitteln, wie die flächige Behandlung der Formen zum Grund, den starren, flachen Figurenkörpern und dem Fehlen von zierlichem Detail zum Ausdruck kommt. Vergleichsbeispiele aus dieser lombardischen Schule wurden in ihrer reiferen Stufe, um die Mitte des 12. Jahrhunderts, wie die Kapitelle des Domes von Parma gefunden.

Das netzartige, teppichartige Überziehen der architektonischen Oberfläche, die der ersten Generation dieser Schule in Como, S. Ambrogio Milano und S. Michele Pavia, eigen ist, wird hier zu einer ganz bewußt konstruierten Kapitellform weitergeführt.

In der Vereinigung verschiedener Vorbilder in einem Kapitell oder Fries zeigt sich ein *eklektischer Meister*. Die Tatsache hingegen, daß er nirgends genau ableitbar ist, beweist die originelle Synthese, die er aus den verschiedenen Vorstufen gemacht hat. Andererseits fehlt es seinen Werken an Originalität, was auf den Qualitätsgrad wirkt, der nicht immer als hochstehend zu bezeichnen ist, auch wenn seine Figuren teilweise große Ausdruckskraft erreichen. Es muß also betont werden, daß es sich um einen zweitrangigen Meiter handelt. Demzufolge wurden alle Skulpturen des Zodiakus-Portals in der älteren Forschung als schlechte Werke abgetan, oder als «linkisches» Früh- (*Robb*) oder «Schulwerk» (*Krautheimer-Heß*) des Nicolaus bezeichnet. Er ist jedoch von Nicolaus deutlich abzugrenzen.

3. Datierung

Die Datierung kann ausschließlich aus stilistischen Indizien gewonnen werden. Zwei Tatsachen, die für die zeitliche Bestimmung helfen können, sind festgestellt worden:

1. Die Skulpturen müssen jünger als diejenigen der ersten Hand sein, die um 1120 datiert werden, denn einige Motive und Stilelemente lassen sich nur durch die erste Gruppe als deren Vorstufe erklären.

2. Als sicheres Datum ante quem sind andererseits die Skulpturen im Innern der spätromanischen Kirche zu bezeichnen, die zwischen 1150 und 1170 datiert werden (s. S. 133). Die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes hat gezeigt, daß beide Plastikgruppen des Zodiakus-Portals aus zwei getrennten älteren Beständen erst

nachträglich, entweder beim Bau der Substruktionen am Ende des 12. Jahrhunderts oder noch viel später, an dieser Stelle zusammengesetzt wurden.

Der Vergleich mit Werken der Corrente Comasca ergab zusätzlich, daß die mit dieser Gruppe ähnlichen Elemente einer reifen, fortschrittlichen, schon späten vertrockneten Stufe dieser Schule angehören. Sie sind etwa gleichzeitig wie die Kapitelle des Domes von Parma (1140) anzusetzen, haben sich aber wesentlich anders als diese emilianische Spätstufe der Corrente Comasca von ihrem Mutterstil in der Lombardei in Como, Milano oder Pavia entwickelt.

Sie wären nach all diesen stilistischen Kriterien zwischen 1130 und 1150 zu datieren.

DRITTER TEIL

DIE SKULPTUREN DER KLOSTERKIRCHE

Seit der eingehenden Restauration und Entbarockisierung ist das Innere der Kirche äußerst kahl (Abb. 2); die Mauern bestehen teils aus verputztem, teils aus unverputztem roten Backstein. Deshalb richtet sich der Blick unwillkürlich auf die wenigen durch Skulpturen geschmückten Stellen. Sie wirken auch als farblicher Kontrast zu den Mauern, denn sie sind aus dem gleichen grünlichen Stein gehauen wie die architektonisch stützenden Teile, die Pfeiler, Gurten und Gesimse.

Diese plastische Ausstattung der spätromanischen Teile der Kirche läßt sich in drei Komplexe gliedern: Es handelt sich

1. um die *sechs monumentalen Figuren:* vier Propheten und die Verkündigungsgruppe an den Laibungen des Hauptapsisfensters (Abb. 32);

2. um die *acht Reliefplatten* in der Apsis mit *vier schreibenden Evangelisten*[337] oder *Kirchenvätern* (s. Ikonographie S. 130) und den *vier Evangelistensymbolen* (Abb. 39 bis 42) und

3. um die *Kapitelle*, sowohl im östlichen Teil des Kircheninnern (Abb. 43–48, 50–52) als auch an den Pfeilern der Substruktionen am «Scalone dei Morti» (Abb. 54) und am äußeren Eingangsportal (Abb. 53/49), im Osten, unter der Hauptapsis.

Die Kapitelle im westlichen Teil des Kircheninnern, die beiden westlichen Portale und die Kapitelle am Turm stammen ebenso wie der ganze westliche Teil des Langhauses aus dem 13./14. Jahrhundert. Sie weisen gotische Formen auf. Hier sollen aber nur die romanischen Skulpturen besprochen werden.

Die monumentalen Figuren des Apsisfensters, die Evangelistenreliefs und die Kapitelle der spätromanischen Kirche gehören in eine gleichzeitige stilistische Gruppe. Sie sind zeitlich mit dem Bau der Kirche oder kurz nach der Vollendung der Arkadenzone und des Chors anzusetzen.

Kapitelle und Apsisfensterfiguren stehen in Verbindung mit der Mauer und bilden die ursprüngliche Ausstattung.

Der Erhaltungszustand ist, vor allem bei den Figuren des Apsisfensters und den Evangelistenreliefs, schlecht. Die Skulpturen sind stark verwittert: man weiß[238], daß es schon seit dem 14. Jahrhundert immer wieder in die Kirche hineingeregnet hat. Erst seit der Restauration des 19. Jahrhunderts wurden die Figuren vor dem Zerfall geschützt. Ihre Oberflächenmodellierung und die Inschriften der Spruchbänder sind zum Teil völlig verwaschen. Von den Kapitellen sind einige sehr gut erhalten, bei anderen ist die Oberfläche der Skulpturschicht stark verwittert.

Das große Apsisfenster (Abb. 32–38), an zentraler Stelle in der Mittelachse der Apsiswand, überragt an Höhe sogar die seitlichen Apsidenöffnungen (Abb. 2). Es ist heute durch das große Altarbild des Defendente Ferrari, eines Hauptmeisters der Piemonteser Schule des Quattrocento, etwas verdeckt. Ursprünglich haben diese Figuren an den Fensterlaibungen das Presbyterium, hinter einem einfachen Tischaltar, beherrscht.

Statt sich nach außen konisch auszuweiten, liegt das Fenster an der Außenseite (Abb. 5) flach in der Wand, ist aber nach innen gerichtet und an den Gewänden und Archivolten fünfmal abgetreppt (Abb. 32). Der äußerste Rahmen der Rundbogenöffnung, der mit der innern Apsiswand in einer Ebene liegt, ist an den Gewänden mit je drei übereinanderstehenden Figuren verkleidet: Zu unterst ist die Verkündigung dargestellt, links der Engel, rechts Maria und darüber je zwei schriftrollentragende Propheten. Eine breite, flache Archivolte, die den rechteckigen Reliefplatten der Figuren entspricht, bekrönt und verbindet die beiden Fensterlaibungen. Auch die anderen Gewändestufen und die Archivolten entsprechen sich genau (Abb. 32). Die mittlere Säule ist jeweils zu einer Spirale gedreht und geht in eine tordierende Archivoltengurte über, während die anderen Säulenschäfte und Gurten glatt sind. Die fünf attischen Basen sind durch eine einheitliche Plinthe, die fünf Blattkapitelle durch eine gerade Deckplatte und einen einheitlichen Schaftring zu einem geschlossenen Streifen zusammengefaßt.

Die sechs aufrechtstehenden Gewändefiguren (Abb. 33–38) sind aus längsrechteckigen Platten fast vollplastisch herausgemeißelt, so daß nur noch der obere und untere Rand als Rahmen sichtbar sind. Seitlich stehen die Figuren jedoch frei gegen den Luftraum und markieren durch ihre Körperumrisse den Rand. Maria und vor allem die Propheten in Vorderansicht (Abb. 34–37) reichen durch ihre gerade, aufrechte Haltung nicht über den rechteckigen Blockkern hinaus. Ohne jegliche Beziehung zueinander blicken die vier Propheten starr in den Raum hinein. Sie halten die Schriftrollen geöffnet vor sich hin. Als einzige Bewegung erheben die beiden Propheten der rechten Fensterseite belehrend ihre rechte Hand und zeigen mit dem Finger auf ihre Botschaft. In Gewand und Gesichtszügen gleichen sie sich genau. Einer, der mittlere links, ist bartlos. Durch die langen, bis zu den Füßen reichenden Gewänder wird die Blockhaftigkeit der Figuren noch betont.

Als Gegensatz zur hieratischen starren Haltung der Propheten sind Maria (Abb. 38) und der Engel Gabriel (Abb. 33) *kompositorisch* einander zugewendet. Sie sind bewegt und graziös und stehen in enger Beziehung zueinander. Maria, deren Körper sich zwar in der gleichen strengen Vorderansicht darbietet, ist wie diejenige der Propheten, unterscheidet sich von deren Haltung durch den leicht

zum Engel hingeneigten Kopf und ihre erhobene rechte Hand. Der Kopf in abgewinkelter Haltung als Dreiviertelansicht[239] und die Hände heben sich von dem völlig mit dem Gewand bedeckten Körper als Kontrast ab.

Als einzige der sechs Figuren steht der Erzengel Gabriel mit überkreuzten Beinen in Dreiviertelansicht. Sein Körper ist in die schmale längsrechteckige Blockform gezwängt, seine beiden großen Flügel reichen über den Rand und stehen frei im Luftraum. Durch den ebenfalls in den Luftraum ragenden Arm und zwei Finger, die auf das Fenster mit dem hereinströmenden Licht weisen, wird die Botschaft des Engels betont und den feierlichen ruhenden Figuren des Alten Testamentes als spontane Bewegung gegenübergestellt.

Die Figuren sind in der Komposition fest an die rechteckige Form der Steinplatte gebunden, was zum Teil in der strengen aufrechten Haltung und durch den Fall des Gewandes der Propheten und Maria noch betont wird. *Die Skulpturschicht*, innerhalb der sich die Körper und Bewegungen entfalten können, bleibt sehr schmal. Trotzdem erreichen die Figuren eine starke Körperhaftigkeit, da sie fast ganz hinterschnitten sind. Ihre Köpfe stehen vollplastisch vor dem Grund, reichen sogar über ihren eigenen Steinkern hinüber und vor die verlängerte Basis der darüberstehenden Figur, oder sind, bei den beiden obersten Propheten (Abb. 34/37), vor den Kapitellen der Gewände angebracht. Die Figuren scheinen nur noch am Rücken an den Grund geheftet. Der Engel tritt sogar, um die Bewegung zu unterstreichen, mit seinen Zehen über seinen Basisrand hinaus. Noch sind die Figuren aber nicht völlig vom Grund gelöst. Es besteht noch immer ein Zwiespalt zwischen den festen tektonischen Teilen, den flächenhaften Ober- und Unterkörpern der Propheten und Maria und den schon vollplastischen freistehenden Köpfen. In der Figur des Engels (Abb. 33) ist diese vielschichtige Behandlung des Körpers und sein Verhältnis zum Reliefgrund besonders stark ausgeprägt. Hier stoßen nur Hand, Zehen und Flügel direkt in den Luftraum. Das hintere Bein ist ganz flach und nur durch einige Kerbfalten im Gewand markiert. Der Oberkörper und vor allem das überkreuzte Bein und der Arm sind jedoch durch die Drehung stärker plastisch herausmodelliert. Durch realistische Verkürzungen und eine Abstufung im Grad des plastischen Modellierens nach hinten hat der Künstler Tiefe und Körperhaftigkeit erreicht. Durch den Lichteinfall vom Fenster erhält die Figur des Engels reiche Licht- und Schattenwirkungen. An Maria beschränken sich diese nur auf den Kopf, bei den Propheten fehlen sie ganz.

Die *Körper der Figuren* sind organisch proportioniert; sie stehen, ja lasten auf ihren Füßen und sind von innen heraus modelliert. Die einzelnen Glieder gehen fließend ineinander über und sind mit klaren äußeren Umrißlinien zusammengefaßt. Die langen, schweren Gewänder betonen die Last des Körpers; die einzelnen Falten verlaufen nur am Oberkörper nach der Form der darunterliegenden Glieder. Vom Körper der Maria läßt das schwere Gewand aber weder die Rundung

des Rumpfes, noch die Brust oder die Knie durchscheinen. Hingegen ist durch die Falten des Kopftuches, die etwas vom Hals abstehen, an der Schulter Tiefe und Körperhaftigkeit erreicht. Die einzelnen Falten sind nicht nur als Ritzlinien eingezeichnet, sondern formen sich zu plastisch herausgemeißelten Wellen, wobei der untere Saum sich vom Grund abhebt und ungreifbar wird.

Die fast lebensgroßen Figuren erlauben auch eine genaue Behandlung der Gesichtszüge. Nur das Gesicht des Engels ist völlig zerstört. In die großen ovalen Köpfe sind sowohl bei Maria als auch bei den Propheten die gleichen organischen Züge eingesetzt. Unter einer schmalen Stirn, in welche die Stirnfalten eingeritzt sind, liegen in tiefen Höhlen die großen Augen und verleihen durch die aufgerissenen Augenlider und weiten Pupillen dem Gesicht einen staunenden Blick. Die gerade, vollplastisch hervorgehobene Nase leitet zum schmalen Mund über. Backenknochen und Kinngrübchen sind bei Maria realistisch wiedergegeben.

Bei den drei Propheten überdeckt ein langer Bart die untere Gesichtshälfte. Der Mund wird durch diesen und einen langen Schnurrbart umrahmt. Die Barthaare, die aus feinen Rillen bestehen, laufen nicht frei aus, sondern sind in einer Kante zu einer herzförmigen Scheibe zusammengefaßt. Im Vergleich zu dieser strengen, etwas steifen Behandlung der Haare bei den Propheten, sind die langen Haare des Engels locker, freier; sie fallen in einigen bewegten Kurven auf die Schultern und enden in einzelnen Strähnen. Der unbedeckte Kopf ist in einen bewußten Gegensatz zum verhüllten Haupt der Maria gesetzt, deren Stirnband bis tief in die Stirn hinein reicht.

Dadurch, daß alle Einzelelemente der Gesichter scharf herausmodelliert werden, erhalten die Figuren klare, bestimmte Gesichtszüge. Sie wirken aber trotz der organischen Zusammensetzung hart und steif. Es fehlt ihnen der vergeistigte Ausdruck der frühgotischen Figuren, wo die fein behandelte Hautoberfläche die einzelnen Teile noch harmonischer miteinander verbindet.

Die Figuren des Apsisfensters der Sagra stehen auf der Schwelle von der Romanik zur Gotik. Durch die schwere Standfestigkeit, die durch die Bindung an die Architektur bedingt ist, und durch die kräftigen plastischen Körper und die typenhaften, starren Gesichtszüge, sind sie aber noch ganz der romanischen Formensprache verpflichtet.

Die Bedeutung der verschiedenen Figuren wird künstlerisch nicht nur durch die äußerlichen Elemente wie Gesten, Kleidung oder Attribute gekennzeichnet, sondern auch die Komposition und die Art der Körperbehandlung soll bei jeder Figur dem Inhalt genau gerecht werden. Bei den Propheten spricht sich in der steifen Haltung, in der flächenhaften Behandlung der Körper und im ausdruckslosen Gesicht der dogmatisch bekehrende Charakter dieser Vorseher aus. Sie werden dadurch um so mehr abgehoben von der bewegteren Verkündigungsgruppe, wo der Engel, um den Augenblick der Handlung zu betonen, auch stärker

plastisch vom Hintergrund heraustritt, sich von seiner Steinplatte löst und sein Gewand bewegter, freier am Körper herunterfällt. Maria ist verhaltener und deshalb im Körper noch flächenhafter als die Propheten gegeben. Ihre ganze Würde und Grazie liegt in der Haltung des Kopfes und im Ausdruck des Gesichtes.

B. DIE ACHT EVANGELISTENRELIEFS

Auf vier Wandvorlagen, die zu Seiten beider Nebenapsiden der Hauptapsis angebracht sind und bei der Frage nach ihrer ursprünglichen Funktion in dieser einmaligen Apsisanlage schon besprochen wurden (s. S. 26 und 28), sind je zwei Reliefplatten übereinandergestellt, auf denen jeweils ein sogenannter schreibender Evangelist oder Kirchenvater (s. Ikonographie)[239A] und darüber ein Evangelistensymbol dargestellt sind (Abb. 39–42). Die Frage, ob sie seit jeher auf den Podesten gestanden haben, oder ob sie für einen anderen Platz bestimmt waren, soll bei der ikonographischen Untersuchung neu aufgeworfen werden. Die heutige Aufstellung ist jedenfalls eigenartig und die Wandvorlagen passen nicht zu den Reliefplatten.

Die nördliche Apsiskalotte der Mittelapsis wird von den Evangelisten Johannes (Abb. 39) und Lukas (Abb. 42) flankiert, die südliche von Markus (Abb. 41) und Matthäus (Abb. 40). Über jedem an einem Pult sitzenden schreibenden Evangelisten ist ein geflügeltes Evangelistensymbol mit einer ausgebreiteten Schriftrolle angebracht. Der *Erhaltungszustand* der Reliefs ist zum Teil sehr schlecht, so daß nur bei den Zeichen des Matthäus und des Lukas die Inschriften lesbar sind[240]. Die Oberfläche der meisten ist völlig verwittert. Am besten erhalten ist die Oberfläche des Matthäus-Engels.

Die Haltung der vier Schreibenden ist viermal auf ganz verschiedene Art dargestellt. Der Meister bewies sein Können sowohl in der kühnen Vorderansicht von Markus und Matthäus, als auch in der Profilstellung von Johannes und der Dreiviertelansicht mit überkreuzten Beinen von Markus. Durch die verschiedenartige Haltung der vier Figuren zeigt er auch *kompositorisch* vier Variationen des gleichen Grundmotivs. Sowohl bei Profilstellung als auch in Vorderansicht ist die Mittelachse des fast quadratischen Bildfeldes betont, ohne jedoch axialsymmetrisch angeordnet zu sein. Das Bildfeld wird keineswegs von der Figur voll ausgefüllt, und ein großer Teil der Hintergrundfläche bleibt hinter der Figur sichtbar. Rücken oder Lesepult betonen die seitlichen Ränder, so daß die Figur trotz der freien Haltung, die sich ganz dem Inhalt anpaßt, fest in das Bildfeld eingepaßt ist und den Rahmen nicht durchbricht. Die Evangelisten sind ganz aufs Schreiben konzentriert. Blickrichtung, Neigung des Oberkörpers und der Hände führen direkt auf das Schreibpult. Dieses hat die Form eines geraden Tisches bei Lukas,

eines Kniepultes bei Matthäus, eines Ständers mit aufgeklapptem Buch bei Johannes und Markus. Lukas blickt als einziger auf und weist durch seine Kopfhaltung aus dem Bildfeld in den Luftraum. Stellung und Bewegung der Evangelisten sind locker angeordnet. Die Evangelistensymbole sind in bewußtem Kontrast zu der Personifizierung der vier Schreiber, als abstrakte Symbole steifer gehalten und symmetrisch im Bildfeld angeordnet. Bei Stier und Löwe, die im Profil dargestellt sind, reichen die Körperglieder streng bis an den Rahmen und betonen Diagonale, Mitte und Ecken. Auch der Engel des Matthäus, dessen Haltung komplizierter und freier scheint, betont durch die beiden Diagonalen und die senkrecht fallende Schriftrolle die verschiedenen Bildachsen. Durch die Schrägstellung des hinteren Flügels, sowie das freie Auslaufen des Gewandes und die bewegten Faltenbüschel wird die dynamische Bewegung und die Wichtigkeit der Botschaft versinnbildlicht.

Trotz einer festgefügten Kompositionsweise werden die Figuren nicht zu abstrakten Ornamenten geometrisiert, da die *Gestaltung der einzelnen Körperteile* und ihr *Verhältnis zum Reliefgrund* Lebendigkeit erzeugen.

In der Figur des Markus (Abb. 41) läßt sich die plastische Gestaltung besonders klar ablesen. Die ganze Skulpturschicht hebt sich deutlich vom Reliefgrund ab und alle Teile sind fast ganz hinterschnitten. Von der vordersten Schicht, die durch eine Vielfalt von gewölbten Volumen der verschiedenen Körperglieder belebt ist, stufen sich die plastischen Teile durch realistische, perspektivische Verkürzungen nach hinten ab. Der hintere Arm und der Buchdeckel sind flacher gebildet als die vorderen. Der ganze Körper ist aber trotz der Überschneidungen klar sichtbar, da der Oberkörper in Dreiviertelansicht nach vorne gewendet ist. Auch das Buch wird so aufgeklappt, daß die aufgeschlagene Seite für den Betrachter in einer Art Vogelperspektive sichtbar wird. Entgegen der abgestuften plastischen Modellierung mit realistischen Verkürzungen, entsteht eine Gegenbewegung durch das sich Ausbreiten der Gestalt nach vorne. Das Gleiche läßt sich am Verkündigungsengel am Apsisfenster beobachten, wo einzelne Körperteile in direkter flächenhafter Vorderansicht gestaltet und andere durch Überschneidungen in die Tiefe gestaffelt sind. Dieser Dialog des Künstlers zwischen flächigem Gestalten und dreidimensionalem Denken bewegt sich innerhalb einer sehr schmalen Reliefzone, aus der die Figur nie heraustritt.

Die reiche *Oberflächenmodellierung*, die an Hand der besterhaltenen Platte, des Matthäusengels (Abb. 40) aufgezeigt werden kann, unterstreicht die einzelnen Volumen noch besonders und verleiht ihnen Körperhaftigkeit. Im Gegensatz zu den kräftigen großen Umrißlinien der Körpervolumina sind die Binnenzeichnungen: die Gewandfalten, Haare und Flügelfedern, zierlich fein in engen nebeneinander gereihten Rillen eingeritzt. Einerseits überspannt das Gewand des Engels das eine Knie ganz fest und folgt der Wölbung des darunterliegenden Gelenkes

in einigen halbkreisförmigen Faltenreihen, andererseits verdecken und überspielen übereinandergelegte Gewandschichten am Oberkörper und an den Füßen den Körper, so daß die Schwere des Gewandes und das Verhülltsein der Figur betont werden.

Die Behandlung der Gesichter ist bei allen Figuren völlig ausgewischt. Sie dürften aber ähnlich wie diejenigen der Apsisfensterfiguren gewesen sein, da sich die Gesichtsform und der Grad der plastischen Modellierung der anderen Körperteile auch entsprechen.

Beide Plastikgruppen haben dieselbe Formensprache für völlig verschiedene Aufgaben. Trotz der starken Verwitterung bleiben die Ähnlichkeiten so offensichtlich, daß die beiden Gruppen der gleichen Schule, wenn nicht sogar dem gleichen Meister zugeschrieben werden müssen.

In dieser entgegengesetzten Gestaltung jeder Gruppe: zwischen straffer, fester Komposition bei den Symboltieren der Evangelisten, und den mehr bewegten, eleganteren Stellungen der Evangelisten, ist eine Analogie zu den Apsisfensterfiguren festzustellen. Die Propheten sind dort bewegungslos und steif in ihre Blockform eingezwängt, während die Verkündigungsgruppe sich von dieser Starre löst. Maria mit der grazilen leichten Bewegung des Kopfes und der Engel in seiner richtungsbetonten Schrittstellung, betonen den Sinn dieser Figuren.

Bei beiden Engeln lassen sich, sowohl in der Körpergestaltung als auch in der Gewandbehandlung, die gleichen Stilmerkmale nachweisen. Die bewußte Dreiviertelansicht des Kopfes und des Oberkörpers betont bei beiden die Raumtiefe innerhalb der schmalen Reliefzone. Die beiden Unterkörper sind durch die Fülle und Schwere des Gewandes flächiger gehalten. Das Gewand selbst erreicht aber durch die stark plastisch herausgemeißelten Falten eine gewisse Stofflichkeit. Flächige schwere Gewandteile stehen im Gegensatz zu körperhaften, mit Gewandfalten straff überspannten Körperteilen wie die Knie, auf die das Licht fällt. Dieses Zwiegespräch zwischen flächigen und körperhaften, plastischen Skulpturteilen beherrscht die Formensprache dieses Meisters.

C. DIE KAPITELLE

Die Kapitelle, die in diesen Zusammenhang gehören, befinden sich alle im östlichen Teil der Kirche und ihren Substruktionen, also im älteren, noch romanischen Teil der Anlage. Es handelt sich in der Mehrzahl um Pilasterkapitelle, die nur auf zwei Seiten ausgearbeitet sind, teils weil sie Wandpilaster bekrönen oder zu einem Bündelpfeiler gehören. Das einzige vollplastisch umlaufende Kapitellpaar befindet sich an den runden Pfeilern, die die beiden Joche des Mittelschiffs stützen.

Zugehörig sind auch die Pfeilerkapitelle an den Substruktionen und der Schmuck des unteren Eingangsportals. Nach den architektonischen Teilen zu schließen, sind die westlichen Teile erst im 13./14. Jahrhundert entstanden. Sie sind mit rein gotischen Kapitellen und Portalen ausgestattet und bilden für die Unterscheidung der verschiedenen Bauetappen wichtige Datierungsindizien. Diese Fragen gehen aber über den Rahmen dieser Untersuchung hinaus.

Um den Standort der verschiedenen Plastiken klarzustellen, werden die Kapitelle an einem *Grundriß* (Fig. 5) mit Zahlen angegeben. Zuerst sollen die figürlichen, an zweiter Stelle die Pflanzenkapitelle besprochen werden.

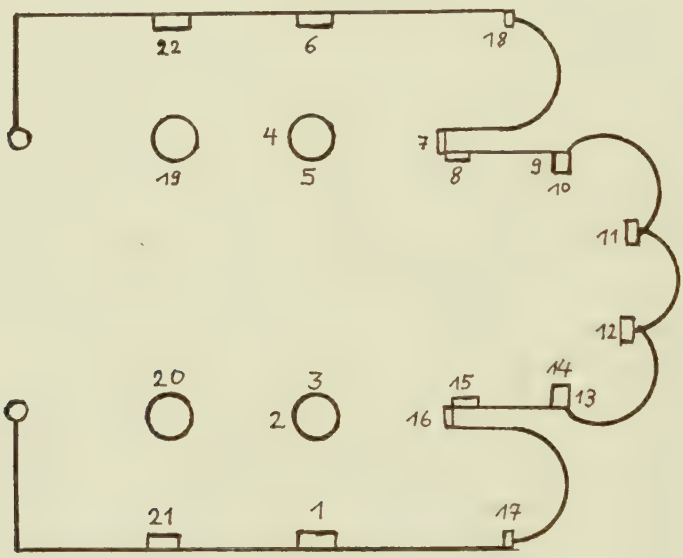


Fig. 5

1. Figurenkapitelle

a) im Innern der Kirche (Abb. 43–48)

Figurenkapitelle gibt es an sieben verschiedenen Stellen im Innern der Klosterkirche, an einem Kapitell der Substruktionen und an den beiden Kapitellen seitlich des unteren Eingangsportals.

Sie enthalten keine biblischen Szenen, sondern gehören in die Gruppe der «Deutero-Symbole»[241]. Tier- und Menschenkörper durchschlingen sich zu abstrakten Dekorationen und haben einen magischen, phantastischen Charakter, so daß die Themen oft schwer eindeutig erklärbar sind.

Kapitell Nr. 1 (Abb. 48)

Im rechten Seitenschiff ist der östlichste Wandpfeiler, der aus einem vielgestaltigen Bündel von Wandpilastern und -säulen besteht, durch ein reiches Kapitellband gekrönt. Der mittlere Teil, auf der äußersten Halbsäule ruhend, besteht aus zwei langen, überkreuzten Vogelköpfen, deren Körper zu zwei aufrecht stehenden Vögeln an den Ecken gehören. Die verschiedenen Vogelkörper lassen sich schwer voneinander unterscheiden, denn sie sind alle stark ineinander verschlungen. Ein weiteres Flügeltier mit einem Säugetiergesicht leitet auf jeder Seite zum Randpilaster über. Links ist das mittlere der drei Kapitelle durch einen großen Löwenkopf verziert, in dessen Maul zwei Vogel- oder Drachenschwänze verschlungen werden. Diese greifen von den seitlichen Kapitellen herüber. Rechts ist der Kopf durch einen weiteren Vogelkörper ersetzt.

In der Komposition überspielen die Figuren auch die Kapitellform völlig. Sie läßt sich nur noch in der Anordnung der Figuren, welche die Achsen betonen, erkennen. Keine der Kapitellseiten ist als Einheit behandelt und genau von den anderen abgesetzt, denn die Schmalseiten ordnen sich der Hauptseite zu, und die Figuren der äußeren Kapitelle verbinden sich zu einer Bildeinheit.

Die Körperformen sind stark plastisch herausmodelliert und fast völlig hinterschnitten, so daß die ganze Skulpturschicht sich als einheitliches Körpergeflecht vor dem Kapitellgrund durchzieht, ihn aber durch die Achsenbetonung trotzdem nicht völlig negiert. Zwar überschneiden einzelne Köpfe auch an einigen Stellen die Abakusplatte. Trotzdem greifen die plastischen Teile nicht in den Luftraum hinaus, sondern fügen sich streng an den Blockkern an. Auf den einzelnen prallen Körpern sind die Oberflächen, die bei diesem Kapitell stark verwittert sind, jeweils durch eine reiche Binnenmodellierung von Federn, Fell oder Gesichtszügen belebt. An den Köpfen, in denen alle Gesichtszüge plastisch genau herausgearbeitet sind, läßt sich der gleiche Tierkopftypus erkennen, wie an den Nicholaus-Teilen des Zodiakus-Portals.

Andere figurierte Kapitelle (Nr. 3 und 5) finden sich wieder auf den beiden Pilasterkapitellen, die die Gewölbegurten im Mittelschiff mit den Rundpfeilern verbinden. Beide sind gut erhalten.

Kapitell Nr. 3 (Abb. 44)

Der gleiche Tiertypus wie in Nr. 1 verziert auch diese rechteckige Kapitellplatte. Rechts auf der Südseite sind zwei Phantasietiere mit Hundeköpfen, Vogelleibern und langen Schwänzen einander entgegengesetzt und bilden ein V, wobei die Köpfe die Ecken und ihre Hinterteile die Mitte der Platte markieren. Auf der einen Schmalseite gegen den Chor ist ebenfalls ein Vogeltier eingefügt, das in der gleichen halbaufgerichteten Haltung hockt. Die Schwänze halten die Tiere mit ihren Vorderpranken über ein reich benervtes Volutenblatt, das aus den Ecken

sprießt. Die Mitte des Kapitells ist durch die Fratze und ein affenartiges Wesen betont, das sich mit den Händen fest am Abakusrand festhält.

Auch hier betonen die Figuren in der Komposition den Kapitellkern. Die Körper der beiden Flügeltiere erinnern in ihrer ovalen Form noch an die Blattform der Akanthuskapitelle, so daß sie wie zwei Helices aus dem Schaftring entspringen. Die Anordnung der Figuren selbst betont die Form und die Strukturlinien des Kapitells durch zwei klare Diagonalen und die Markierung der Eckkanten mit Akanthusblättern und den Köpfen der Tiere. In der klaren Verteilung der Figuren auf den Kapitellseiten, wo die Schmalseiten der Vorderseite zugeordnet sind, aber nicht in sie übergreifen, zeigt sich ein etwas anderes Kompositionsprinzip als auf Nr. 1.

Die Körperoberflächen sind unbearbeitet, wirken kahl und flächiger als bei Nr. 1. Die einzelnen Körperglieder sind unorganisch aneinandergepaßt oder übereinandergeschichtet. Diese von denjenigen des ersten Kapitells (Nr. 1) abweichenden Stilmerkmale sprechen für die Zuschreibung an eine andere Bildhauerhand.

Kapitell Nr. 5 (Abb. 45)

Das Motiv der verschränkten Greifenhälse tritt hier wieder wie bei Nr. 1 auf. Die Köpfe der Greife treffen sich in der Mitte der Platte, das Maul des einen steckt im unteren Rand. Der andere schaut aus dem Kapitell in den Raum hinaus. Ihre Körper reichen auf die Schmalseiten und scheinen einen zweiten zurückgewendeten Hals ohne Kopf zu besitzen. Die Pranken des Rechten sitzen auf dem Vogelleib eines Greifen mit Menschengesicht, das zurückgewendet nach vorne schaut. Links ist ein noch komplizierteres Mischwesen dargestellt. Um die Beine des linken Greifen schlingt sich ein weiterer Tierkopf. Die Oberflächen der Körper bedecken Federn und Schuppen.

Im Gegensatz zum Pilasterkapitell Nr. 3 greifen hier die einzelnen Tierleiber als plastische runde Körper von der vorderen Schildseite über den Rand hinaus zu den Schmalseiten, überspielen die spitzen Eckkanten und formen die rechteckige Kapitellform zu einer gewölbten um. Gleich wie auf Nr. 1 sind aber die Mittelachsen durch die verschlungenen Hälse genau betont und die Figuren legen sich spannungsvoll über den Kapitellkern. Dieser wird zwischen den fast vollplastisch herausmodellierten Körpervolumen als glatte Fläche sichtbar.

Auch in der reich verzierten Oberfläche der einzelnen Körper gleicht dieses Kapitell Nr. 1 und verfügt über eine viel bewegtere und kräftigere Formensprache als das gegenüberliegende Nr. 3, das durch seine schematische Komposition steif und trocken wirkt.

Im Kopftypus der Sirene rechts lassen sich Formen erkennen, die mit denjenigen der Apsisfensterfiguren übereinstimmen. Die Gliederung der Tierkörper ist die gleiche wie die der Evangelistensymbole.

Zwei eher flächige Pilasterkapitellplatten sind auf den Pilastern, die den Apsistriumphbogen tragen, angebracht. Auf beiden Platten (Nr. 15 und 8) wird eine Szene mit einem Greifen gezeigt, der eben ein Tier und einen Menschen erlegt hat und nun triumphierend über seiner Beute thront.

Kapitell Nr. 8 (Abb. 46)

Bei Kapitell Nr. 8 ist die Szene zu einer spannungsvollen Komposition in das Rechteck eingepaßt. Der Körper des Greifen akzentuiert die Horizontale. Seine Flügel reichen schräg nach links oben, während sein Kopf gegen die rechte obere Ecke weist. Die untere geschwungene Kontur seines Körpers wird in die des erbeuteten unter ihm liegenden Menschen aufgenommen. Sein Kopf paßt genau in die Höhlung, die der Hals und Kopf des Greifen bilden. Sein Körper liegt unter dem gewölbten Leib des Tieres, unter den Knien fallen die Falten des kurzen Rockes bis an den Rand. Von den Außenseiten greifen die Köpfe zweier Tiere auf die Vorderseite über und überspielen den Rand.

Diese spannungsgeladene Komposition zeigt durch ihre Anpassung an den dramatischen Inhalt, wie auch an die Form des Bildfeldes, das Können dieses Meisters. Kräftige Strukturlinien durchziehen das Bildfeld. Die Körper heben sich klar von der Grundfläche ab. Die menschliche Figur ist wohlproportioniert und die einzelnen Körperglieder verbinden sich organisch untereinander. Obwohl die Oberflächenmodellierung sehr verwaschen ist, geht aus der Gesamtkomposition und der Gestaltung der wenigen noch erhaltenen Teile hervor, daß dieses Kapitell in die Gruppe von Nr. 5 und Nr. 1 gehört. Sie sind durch eine reife, körperhafte Formensprache geprägt und kommen wie diese sehr nahe an den Stil der monumentalen Figuren des Apsisfensters und der Evangelistenreliefs.

Die Verbindung zu Nr. 1 ist besonders in jenem Kapitell zu erkennen, das über den beiden Wandsäulen und dem dazwischengeschobenen Pilaster links vom Hauptpilaster liegt. Dort ist das zentrale Motiv des großen Tierkopfes, aus dessen Rachen die Schwänze zweier seitlich stehender Vogelgreifen herauswachsen und sich verschlängeln, genau gleich. Die drei runden Körpermassen und die schlangenartigen Formen der Schwänze wölben sich stark heraus und überspannen die ganze Seite. Die Körper bestehen aus breiten, großen Volumen, deren Oberflächen gleich differenziert gemustert sind.

Kapitell Nr. 15 (Abb. 43)

Etwas linkischer, primitiver wirkt die fast gleiche Szene auf der gegenüberliegenden Seite des Apsideneingangs.

Ein beflügelter Greif steht auf einem zusammengebrochenen Tierkörper im Profil nach rechts gewendet. In der linken Ecke sitzt ein Tier mit kamelartigem

Kopf und Hals und einem beflügelten Raubtierkörper. – Die ganze Komposition ist weniger spannungsvoll als auf der Gegenseite, denn der Greif fügt sich nicht klar in das Bildfeld ein. Auch fehlt eine Artikulation der einzelnen Körperteile und eine organische Verbindung untereinander, sowie eine differenzierte Modellierung der einzelnen Oberflächen. Die Flügel bestehen aus steifen, ovalen Scheiben. Der Oberkörper ist schlaff und unorganisch. Seine Teile sind in ihrer plastischen Gestaltung nicht differenziert, um Tiefe zu erzeugen; im Gegenteil, alles wird in eine Reliefebene ausgebreitet.

Alles das beweist, daß dieses Kapitell von einem zweiten Bildhauer behauen wurde, gleich wie das Kapitell Nr. 3.

b) Die Kapitelle des unteren östlichen Eingangsportals (Abb. 49/53)

Das untere Eingangsportal (Abb. 5), direkt unter der Hauptapsis, ist in die Substruktionen dieser spätromanischen Kirche eingebaut. Seine Skulpturen bilden einen Teil dieser spätromanischen Ostpartie.

Das Portal ist kaum mit Skulpturen geschmückt, es fehlen Tympanon und Türsturz, und keine plastischen Gewände schmücken die Seiten. Diese Partie ist wie das Kircheninnere in dem rauhen, kargen Stil gehalten, in dem die architektonischen Glieder und Mauermassen dominieren. Durch die stark verkröpfte Wand wird eine Art «Vorhalle» angedeutet.

Die beiden vorspringenden Mauerstücke seitlich der Türöffnung sind durch die plastisch geschmückten *Kapitelle* (Abb. 49/53) als einrahmende Wandpilaster zu betrachten. Ein zweifaches Profil markiert Sockel und Deckplatte und grenzt das eigentliche Portal klar von der vorgelagerten «Vorhalle» ab. Die beiden Kapitelle entsprechen sich sowohl in der Gesamtform als auch in der einzelnen Gestaltung der dargestellten Figuren. Rücken an Rücken hocken je zwei Löwen (Abb. 49). Ihre Köpfe betonen die äußeren Eckkanten des Kapitells. Die Kapitellmitte ist durch das Zusammentreffen ihrer beiden Hinterkörper markiert. Die Seiten (Abb. 53) sind mit einem Löwen und einer Schlange verziert. Der Kopf des Löwen ist mit demjenigen auf der Vorderseite gemeinsam und betont die Eckkante, während die Schlange sich frei auf der hinteren Hälfte schlängelt, ohne sich streng ins Bildfeld einzupassen.

Auch diese Kapitelle des Portals gehören in die Gruppe der flächigeren Kapitelle Nr. 3 und Nr. 15 im Innern der Kirche. Während die Raubtiere sich streng symmetrisch der Kapitellform unterordnen, ist die Schlange im Gegensatz dazu locker eingepaßt. Diese inkonsequente Durchgestaltung erinnert besonders stark an Nr. 15 (Abb. 43). Die Körper sind ganz flächig gehalten und wirken steif und undifferenziert, da die Oberflächen glatt und ohne jegliche Binnenmodellierung gestaltet sind.

c) Figurenkapitell am Substruktionspfeiler (Abb. 54)

Nur ein Kapitell der Substruktionen ist mit Figuren verziert. Die anderen sind als glatte Flächen gehalten oder zu Pflanzenkapitellen geformt.

Dieses Figurenkapitell befindet sich an einem hohen Substruktionspfeiler des «Scalone dei Morti» und ist nur zur Hälfte, an der vorderen Schildseite und auf einer Schmalseite, behauen. Auf letzterer schreitet ein teufelartiges Wesen mit Menschenleib und Raubvogelkrallen im Profil mit einer Axt über der Schulter auf die Vorderseite zu. Die eine Hälfte der vorderen Schildseite besteht aus einem Riesenrad, auf dem eine Figur gerädert wird. Obwohl die Oberfläche stark verwittert ist, läßt sich doch der Stil dieser Figuren erkennen. Auch hier sind die plastischen Teile spannungslos auf die Oberfläche verteilt. Sie heben weder den dramatischen Inhalt noch die Kapitellform der Komposition hervor. Als gleichförmige plastische Körper sind die Teile an die Grundfläche angeheftet, ohne aus ihr herauszuwachsen. Auch fehlt eine Abstufung der plastischen Teile nach hinten und ein einheitlich durchlaufender Schwung in der Figurenbehandlung. Viele Teile sind nur summarisch angegeben, ein Vorgehen, das vielleicht mit der Fernwirkung – etwa 19 m über dem Boden – rechnet, was aber in der romanischen Kunst meist nicht gebräuchlich ist.

Dieses Kapitell gehört demnach zur zweiten Kapitellgruppe, wie diejenigen des unteren Eingangsportals (Abb. 49/53) und Nr. 3 (Abb. 44) und Nr. 15 (Abb. 43).

Zusammenfassung

Innerhalb der Figurenkapitelle lassen sich im östlichen Teil der Kirche zwei stilistisch klar unterscheidbare Gruppen bilden. Die eine, welche aus den Kapitellen Nr. 1, 5, 8 besteht, verfügt über eine sehr körperhafte, spannungsvolle Gestaltungskraft. Stilistisch steht sie den Figuren des Apsisfensters und den Evangelistenreliefs sehr nahe. In der zweiten Gruppe, Nr. 3 und 15 am Substruktionspfeiler und Eingangsportal, wird die Hand eines zweitrangigen Bildhauers sichtbar, der die gleichen Themen und Motive in einer flächigeren, spannungsloseren Formensprache ausdrückt. Während sich in der ersten Gruppe die einzelnen fast vollplastischen durchartikulierten Figuren zu einer einheitlichen Komposition zusammenschließen, betonen die Figuren der zweiten Gruppe einerseits in streng symmetrischer Anordnung die Struktur des Kapitells, negieren aber andererseits sowohl die inhaltliche Spannung als auch die Bildfeldform und zeigen dadurch eine höchst unkonsequente Gestaltung. Gegenüber der ersten Gruppe sind die Körperglieder der gleichartigen Tiere linkisch aneinander gepaßt. Ihre glatten Oberflächen verstärken den flächigen Charakter der Figuren gegenüber den prallen Körpern der ersten Gruppe, bei denen jedes Detail der Oberflächen plastisch herausgeformt ist.

Daß eine gewisse Zeitspanne zwischen den beiden Gruppen läge, scheint nicht möglich, da die Skulpturen der einen Hand nicht an einem nachweisbar älteren Teil der Kirche angebracht sind, sondern sich oft, wie Nr. 8 und Nr. 15 (Fig. 52) genau gegenüberliegen. Sie sind auf den ganzen östlichen Teil der Klosterkirche verteilt.

Zwei Bildhauer haben also gleichzeitig, nebeneinander, Figurenkapitelle für die Kirche geschaffen. Während der eine die gleich reife Stufe wie die monumentalen Figuren am Apsisfenster erreicht hat, sind die Kapitelle des zweiten etwas rückständig.

Die Untersuchung nach der stilistischen Stellung der beiden Gruppen in der Plastik der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wird zeigen, inwiefern sie einer gleichen Bildhauerwerkstatt wie die monumentalen Figuren zugeschrieben werden können.

2. Die Pflanzenkapitelle

Die Pflanzenkapitelle des spätromanischen Baus gleichen sich alle in der Gesamtform: identisch ist die Form des Kapitellabschlusses, der unten durch einen scharfen, glatten Wulst gebildet ist, oben durch eine Deckplatte, die von einem runden Rand sich nach außen wölbt, oben rechteckig wird und stärker in den Raum hinaussteht.

Die Blätter auf den Kapitellen selbst weichen nur leicht in der einzelnen Gestaltung voneinander ab. Es lassen sich motivisch drei Gruppen von gleichen Blattkapitellen aufstellen. Im Schiff der Kirche entsprechen sich die ersten beiden Gruppen auf je einem gegenüberliegenden Pfeiler (Nr. 7 und 16; Nr. 2 und 11). Unter die dritte Gruppe fallen alle Kapitelle an den Wandpilastern der Hauptapsis (Nr. 9–14). Stilistisch können sie alle der gleichen Hand zugeschrieben werden.

a) Im Langhaus

Die Kapitelle der Zylinderpfeiler (Nr. 2 und 4) (Abb. 52).

Auf den beiden runden Pfeilerschäften sitzt je ein Volutenblattkapitell, dessen unterer Rand rund, seine Deckplatte hingegen polygonal ist, so daß rechteckige Flächen für die Gewölbegurten und Arkadenbogenansätze geschaffen werden. In zwei gleichmäßigen, übereinanderliegenden versetzten Reihen, ziehen sich zwei Volutenblattbänder um den Zylinder herum. Jedes Blatt ist reich gerillt, die Blattsehnen enden in bewegten Zacken, jede Blattspitze ist leicht nach außen umgebogen und zu einem Knorpel geformt. Der Kapitellrand, der durch einen runden Wulst gebildet ist, und die Deckplatte durch ein stärkeres Hervortreten des unteren Randes und des rechteckigen oberen, schließen das Kapitell scharf von den gebauten Bauteilen nach oben und unten ab.

Charakteristisch sind die ganz in die Fläche ausgebreiteten Akanthusblätter, deren Sehnen aus Furchen bestehen und deren Spitzen sich nach außen wölben und zum Teil zu dicken Knorpeln gedreht werden.

Ganz ähnlich sind die *drei Kapitelle: Nr. 6, 7, 16* gestaltet. Nr. 7 und 16 entsprechen sich nicht genau. Bei Nr. 7 (Abb. 51) besteht die untere Blattreihe aus Bossen, während bei den Blättern von Nr. 16 (Abb. 47) die Sehnen in Ritzungen angegeben sind. Bei beiden drehen sich die Blattspitzen jedoch nach außen. Die obere Blattreihe ist zu einem Knäuel von gedrehten Knospen geformt.

An Nr. 6 (Abb. 50) läßt sich die gleiche Blattform in der unbeschnten unteren Reihe und zu knospenartigen Blättern der oberen Reihe wie an Nr. 7 verfolgen. Die einzelnen Blätter verteilen sich symmetrisch auf das runde Halbsäulenkapitell und betonen seine Achsen.

b) Die Kapitelle der Apsisfensterlaibungen und Wandpfeiler

In eine dritte Gruppe von Blattkapitellen gehören diejenigen der Apsisfensterlaibungen (Abb. 34/37) und diejenigen der Wandpfeiler Nr. 9–14 (Abb. 39–42), auf denen heute die Evangelistenreliefs stehen. Die beiden Kapitelle in den Seitenapsiden Nr. 17 und 18 waren gleich gebildet, sind aber vollständig verwittert.

Alle diese Blattkapitelle sind schmäler, enger und zierlicher als die vorher besprochenen, was durch ihre Säulen und Pfeilerschäfte bedingt ist. Rand und Deckplatte sind gleich wie bei den anderen und ziehen sich über den ganzen Pfeilerbündel an den Wandpilastern und über alle Säulenschäfte der einen Fensterlaibung durch, so daß eine einheitliche, durchlaufende Kapitellzone entsteht. Die dazwischenliegenden Blätter sind als durchlaufender Fries ohne merkliche Trennung zwischen den einzelnen architektonischen Teilen gestaltet.

An den Fensterlaibungen ist die Vereinheitlichung der einzelnen Gewändeseiten sogar so weit geführt, so daß nur der untere Rand sich den Formen der Pilaster und Säulenschäfte anpaßt, während die Deckplatte geradlinig verläuft, ohne auf das äußere Profil der Laibungen zu achten.

An den Bündelpfeilern (Abb. 39-42) hingegen tritt bei den Deckplatten die gleiche äußere Abschlußprofilierung wie am Schaftrand auf, wenn auch in einer etwas summarischen Weise. Nur eine Blattreihe spannt sich fächerartig über die Kapitellzone. Jedes Blatt ist reich gerillt und seine Spitzen sind zu einer runden, knorpligen Spitze nach vorne gedreht und ganz hinterschnitten.

c) Auf der Westseite des großen *Substruktionspfeilers* im «Scalone dei Morti», an dessen Südseite das Figurenkapitell (Abb. 54) angebracht ist, sitzt ein *Akanthuskapitell.* Es besteht aus drei Reihen von gegeneinander versetzten Blättern, deren Sehnen in tiefen Kerblinien angegeben sind. Die Wölbung der Blattspitzen gegen

außen ist hier noch zurückhaltender als an den Blattkapitellen des Kircheninnern. Sie gleichen somit noch stärker den antikisierenden Kapitellen des Zodiakus-Portals.

Zusammenfassung

Während bei den Figurenkapitellen sich deutlich zwei Bildhauer unterscheiden lassen, gehören alle Pflanzenkapitelle außer denjenigen am Substruktionspfeiler einem dieser Bildhauer an. Die Pflanzenkapitelle des Kircheninnern sind entwicklungsmäßig später zu datieren, da die Blätter sich stärker von der Grundform lösen, in den Raum vorgreifen, und zu selbständigen Knospen werden, während die Behandlung der einzelnen Blattsehnen eher flächiger als bei den früheren am Zodiakus-Portal ist.

3. Die Kapitelle im westlichen Teil der Kirche

Die Kapitelle, die in die letzte Bauzeit der Kirche zu den beiden westlichen Jochen gehören, sollen hier nur kurz erwähnt werden. Für sie sind wie für die bisher besprochenen keine sicheren Daten bekannt. Die architektonischen Formen müssen ins 13./14. Jahrhundert datiert werden, in Analogie zu ähnlichen oberitalienischen Bauten jener Zeit[242]. Für die Kapitelle läßt sich eine Entwicklung von den spätromanischen im östlichen Teil der Kirche (Nr. 1–18) zu den schon gotischen im westlichen Teil (Nr. 19–22) aufzeigen.

Die Grundform des Kapitells, z.B. Nr. 19, bleibt sich gleich. Ein scharfer runder Ring und eine vorstehende, rechteckige Deckplatte rahmen die Kapitellzone scharf ein. Der Figurenstil hat sich jedoch deutlich gewandelt. Im Gegensatz zu den breiten, klaren Kompositionen verschlungener Tiere und den Voluten-blättern antikisierender Art, treten nun vereinzelt, etwas steif, einzelne Figuren aus dem Grund hervor und vermischen sich mit «naturalistischen» Blattranken, die sich frei über die Kapitellfläche hinwegziehen.

Die Knospenkapitelle des Westportals im nördlichen Seitenschiff, diejenige des Südportals im südlichen Seitenschiff und diejenigen des Turms gehören in eine schon entwickeltere Stufe des gotischen Kapitells und lassen sich deshalb ins 13./14. Jahrhundert datieren[243].

II. IKONOGRAPHIE

A. DIE FIGUREN DES APSISFENSTERS

(Abb. 32–38)

Die Figurengruppe des Apsisfensters mit Verkündigung und vier Propheten steht als einziger Schmuck in der Apsis; keine Fresken oder Mosaiken sind in der Apsiskalotte erhalten, die in einem möglichst zusammenhängenden ikonographischen Themenkreis Aufschluß über die Stellung der Apsisfensterfiguren geben könnten (Abb. 2)[244].

So muß die Deutung durch Vergleiche mit analogen Darstellungen ermittelt werden. Für die nachfolgende ikonographische Untersuchung stellen sich folgende Fragen und Probleme:

1. Was bedeutet die von den christologischen Zyklen losgelöste Verkündigungsszene innerhalb eines ikonographischen Programmes im Innern einer romanischen Kirche?

2. Was ist die Bedeutung der Verbindung von Verkündigung mit vier Schriftrollen tragenden Männergestalten, die Propheten sein müssen?

3. Welche Bedeutung kommt der Stellung dieser Figurengruppe in der Mitte der Hauptapsiswand als Schmuck des Apsisfensters zu?

1. Die isolierte Verkündigungsdarstellung

Die Szene der Verkündigung der Geburt Christi durch den Engel Gabriel an Maria ist bei Lukas (Kap. I, 26–38) am Anfang seines Evangeliums beschrieben, d. h. am Anfang der Lebensgeschichte, der Fleischwerdung Christi[245]. Es ist die erste «Fundamentalwahrheit des Christentums» (Künstle), die alles Kommende ankündet, nicht nur in Voraussagungen der Propheten des Alten Testamentes, sondern real, als eine göttliche Wirklichkeit. Seit der frühchristlichen Kunst ist die Verkündigung in allen damals geläufigen Typen ein beliebtes Thema: als Illustration der Bibel und den apokrypten Texte, als Teil der Innenausstattung des Kirchengebäudes: in Mosaik oder Freskomalerei, in der Kleinkunst: auf Ampullen oder Elfenbeinen. Ihr Auftreten in der Monumentalplastik ist erst nach 1100 bei der Wiederaufnahme dieser Kunstgattung möglich.

Als ikonographische Quellen sind für die Darstellungsart alle früheren Gattungen verwendbar. Für die Stellung innerhalb des Kirchengebäudes kommen die großen Innendekorationen in Malerei oder Mosaik in Betracht.

a) Die Darstellungsart

Bis zur Gotik lassen sich mehrere Darstellungsarten dieses Themas verfolgen, wobei die Haltung des Engels sich nur leicht verändert. Er schwebt meist in der Richtung der Schrift, von links nach rechts, zu Maria oder kniet vor ihr. Entweder hält er eine Lilie oder das Kreuz, oder eine Schriftrolle mit dem Verkündigungstext darauf. Maria wird sitzend oder stehend dargestellt. Die erste Fassung war für die frühchristliche Tradition Roms bestimmend[246]. Maria ist damit beschäftigt, Purpurfäden für den Tempelvorhang zu spinnen[247]. Die stehende Jungfrau findet sich wie an der Sagra teilweise auch in frühen Darstellungen, wo sie im Gemach oder vor der Stadt Nazareth steht. Hier ist es ein Zeichen des Staunens und Erschreckens, das sie von ihrem meist noch sichtbaren Sessel erheben läßt[248]. Es ist bisher der Forschung noch nicht gelungen, die einzelnen Darstellungsarten genau auseinanderzuhalten und sie bestimmten künstlerischen Regionen zuzuschreiben. Die verschiedenen Typen greifen ineinander über. Feststellbar ist nur, daß der sitzende Typus eher von Rom, der stehende von Byzanz und Syrien ausgegangen ist, und daß sich diese beiden Typen in der abendländischen Kunst seit der Karolingerzeit vermischen[249].

Eine der frühesten monumentalen stehenden Verkündigungsgruppen findet sich im Evangeliar des Kaisers Otto in Aachen (ca. 980 dat.). Dort fehlen die Attribute, nur die einander zugewendeten Gesten deuten den Vorgang an[250]. In der romanischen Plastik in Italien herrscht für die Verkündigung innerhalb ganzer christologischer Zyklen der stehende Typus vor. Sobald die Verkündigung im Hochmittelalter von den anderen christologischen Szenen getrennt dargestellt wird, erscheint Maria meist als stehende Monumentalfigur.

b) Der Ort der isolierten Verkündigung im ikonographischen Programm des Kircheninnern

Von altchristlicher Zeit bis zum Beginn der Romanik, wo sich die biblischen Szenen auf das Innere des Kirchengebäudes beschränken und ausschließlich in Malerei und Mosaik gearbeitet sind, kommt der Verkündigung meist kein hervorgehobener Platz zu. Eines der frühesten Beispiele für die zentrale Stellung der Verkündigung findet sich jedoch schon 435 in der Marienkirche Sta. Maria Maggiore in Rom, wo sie auf dem Triumphbogen dargestellt ist. Auch dort ist Maria aber innerhalb eines christologischen Zyklus mit den vier Engeln zusammen thronend dargestellt.

Erst im Hochmittelalter wird die Verkündigung zu einer isolierten Szene, der neben der Kreuzigung die Bedeutung einer der Haupt-«Fundamental-Wahrheiten» des Christentums zukommt[251]. Im 12./13. Jahrhundert erhält diese Szene in dem festgefügten ikonographischen Programm der von Byzanz stark beein-

flußten Mosaikzyklen venezianischer und süditalienischer Kirchen[252] eine zentrale, vom christologischen Zyklus losgelöste Stellung. Am Triumphbogen im Dom von Monreale und Torcello figuriert sie als Ankündigung des Hauptgeschehens in der Apsiskalotte. Hier erfolgt auch erstmals die Trennung des Engels von der Maria durch die Bogenöffnung. *Demus* sieht darin eine tiefe symbolische Bedeutung[253]. Der gleiche Vorgang ist seit dem 12. Jahrhundert, seit dem Aufkommen der Monumentalplastik, in den ikonographischen Programmen der Kirchenportale zu beobachten. Die Verkündigung rückt in die Gewändezone hinunter, um von dort das zentrale Geschehen im Tympanon vorauszusagen[254]. Dort flankieren die Engel und Maria meist die Portalöffnung oder sie sind nebeneinander an einem Gewände angebracht.

Für die isolierte Verkündigungsszene sowohl am Triumphbogen als auch an den Gewänden am Portal ist die stehende Form der Maria gewählt, um zwei gleichwertige statuarische Gestalten zu schaffen, die durch einen Zwischenraum voneinander getrennt sind. Die Attribute, Thron oder Spindel, verlieren ihren Sinn und fehlen. Auch am Apsisfenster der Sagra besitzt Maria kein Attribut. Nur der leicht geneigte Kopf und ihre im Erstaunen erhobene Hand – ein byzantinisches Motiv – veranschaulichen die Szene. Ihr verhülltes Haupt weist auf ihre Jungfräulichkeit. Die Szene lebt durch den Ausdruck und die Gestik der Maria.

2. *Verkündigung und Propheten*

Die Stellung der Verkündigung am Apsisfenster, als Ankündigung der möglichen gemalten Darstellungen in der darüberliegenden Apsiskalotte, ist also mit den Verkündigungsdarstellungen am Triumphbogen in den byzantinisierenden Kirchen Italiens vergleichbar[255].

Gleiche plastische Darstellungen an Apsisfenstern sind nur an zwei anderen mit der Sagra gleichzeitigen Beispielen aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts erhalten, die nur als Parallelen, nicht als ikonographische Vorstufen gelten können. In *Vezzolano*[256] figuriert an den inneren Fensterlaibungen des mittleren Apsisfensters die Verkündigung allein (1187 dat.) und an der Außenseite des *Apsisfensters* am *Dom von Piacenza* ist sie zusammen mit zwei Propheten dargestellt[257].

Die ikonographische Bedeutung läßt sich an Hand von analogen Beispielen an Portalen besser als an gemalten und musivischen Vorstufen im Kircheninnern erklären, da sie sich dort nicht nur auf die Oeffnung des Apsisfensters beschränken. Für diese Stelle kann keine direkte Parallele, weder für die Verkündigung noch für die Propheten gegeben werden. Sie verteilen sich dort auf alle der Apsiskalotte untergeordneten Zonen des Kircheninnern (Triumphbogen, Wand der Apsis Schiff). Die Anordnung von Skulpturen beidseitig einer Fensteröffnung und die Verbindung mit Schriftrollen tragenden Männergestalten, findet seine Parallelen

in analogen Portalprogrammen seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts, wo ebensolche Figuren das Portal flankieren und die Darstellung im Tympanon oder auf dem Türsturz verkünden.

Methodisch ist der Vergleich mit Portalen berechtigt, da sich die plastischen Portalprogramme mit der Gestaltung im Innern der Kirche gleichsetzen lassen. Seit dem 12. Jahrhundert verlegt sich, bei der immer wichtiger werdenden Ausgestaltung der Portalzone durch Figuralplastik, das ganze ikonographische Programm aus dem Kircheninnern an die Eingangswand oder an das Portal. Wenn vorher das Hauptgeschehen in der Apsiskalotte dargestellt war und alle Darstellungen in der Kirche richtungsbedingt auf diese Hauptszene hingewiesen hatten, so kommt seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts ein zweiter zentraler Ort zur künstlerischen Ausgestaltung hinzu, das Tympanonfeld über den Portalen oder der obere Teil der Eingangsfassade. Die unteren Portalzonen, die Gewände, sind mit den unteren Zonen der Apsiswand und mit den Langhauswänden vergleichbar. Was sich symbolisch im Innern der Kirche durch die dekorative Gestaltung manifestiert hatte, vollzieht sich auf kleinerem Maßstab und in kürzeren räumlichen Dimensionen am Portal.

Wie aus dem Vorangegangenen hervorgeht, handelt es sich bei der Figurengruppe am Apsisfenster nicht nur um die isolierte Verkündigung, sondern um ihre Verbindung mit bärtigen, Schriftenrollen tragenden Männergestalten, die sich als Propheten deuten lassen.

Leider können die Inschriften keinen Aufschluß über die Identität dieser Gestalten mehr vermitteln, da sie durch Verwitterung ganz unlesbar geworden sind. Es ist aber trotzdem möglich, die Figuren genauer zu deuten, da gleiche Figurengruppen seit dem Aufkommen der Monumentalplastik nach 1100 an Portalausgestaltungen[258] und vereinzelt an Apsisfenstern oder auf Kapitellen vorkommen[259], bei denen die Männergestalten durch Namen oder durch die Sprüche auf ihren Schriftrollen deutbar sind. Dort handelt es sich um diejenigen *Propheten*, welche auf Spruchbändern vor sich die wichtigsten Stellen ihrer Bücher halten, welche auf die Ankunft Christi hinweisen.

Es stellt sich nun die Frage, weshalb an der Sagra nur vier aus der Fülle alttestamentlicher Propheten mit der Verkündigung verbunden werden und welche symbolische Bedeutung ihnen innerhalb des Kirchengebäudes zukommt.

Die Propheten haben, neben den 24 Ältesten, den 12 Aposteln und vier Evangelisten, seit der altchristlichen Kunst in den Dekorationsprogrammen des Kircheninnern eine Vorrangstellung. Sie nehmen seit jeher als monumentale Einzelfiguren einen statuarisch belehrenden, das christliche Heilsgeschehen einleitenden Charakter innerhalb der «concordatio veteris et novi testamenti» ein[260].

In den frühchristlichen und byzantinischen Kuppelbauten[261] leiten mehrere Propheten oder Apostel in der unteren Zone der Kuppel das zentrale Geschehen

im Kuppelscheitel ein, in Langhausbauten weisen sie an den Apsiswänden auf die Hauptszene in der Apsiskalotte. So kommt ihnen wie der Verkündigung seit jeher eine einführende, «verkündende» Aufgabe zu.

Seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts werden sie wie die Verkündigung in die Portalprogramme aufgenommen, wo sie in ganz verschiedener Anzahl erscheinen. Somit werden alle belehrenden, verkündenden Figuren an Portalen oder auf der Fassade außerhalb des Tympanons oder an dessen unterer Zone[262], an die Gewände oder an die Zwickel des Triumphbogens der Vorhalle gesetzt[263].

Die gemeinsame Darstellung von Propheten mit Spruchbändern und Verkündigung an romanischen Portalen hat *Mâle*[264] erstmals mit dem Auftreten der Mysterienspiele der Weihnachtszeit, seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts, in Verbindung gebracht. In diesen belehrenden religiösen Dramen bestand der Hauptzweck darin, daß die Propheten in einem Disput den ungläubigen Juden die Menschwerdung Christi durch die unbefleckte Empfängnis Marias beweisbar machen sollten. Der Höhepunkt des Dramas war dann die Darstellung der Verkündigungsszene. *Mâle* hat erkannt, daß die vier Inschriften der Prophetenschriftrollen vom Hauptportal des *Domes von Cremona* direkt aus den Dramen übernommene Texte sind, die einen rhetorisch antwortenden Charakter aufweisen und nicht den genauen Wortlaut der Bibeltexte enthalten. Er stützt aber seine These gerade mit dem Beispiel der Propheten von Cremona, wo die Verkündigung heute fehlt, oder auch nie dargestellt war[265]. An anderen romanischen Portalen in Oberitalien hingegen, z. B. am *Dom von Ferrara*, das von Meister Nicolaus 1135 begonnen wurde, sind zusammen mit der Verkündigung vier Propheten dargestellt und mit den Namen Ezechiel, Jeremias, Daniel, Jesaias gekennzeichnet. Sie tragen die gleichen Inschriften auf ihren Spruchbändern wie in Cremona. An den Gewänden des Hauptportals am *Dom von Verona* wiederum, wo zehn Propheten angebracht sind, fehlt die Verkündigung. Im Tympanon thront jedoch Maria mit dem Kind und ersetzt sie somit. Eine ähnliche Verbindung von Verkündigung und Propheten wie am Apsisfenster der Sagra, kommt am Apsisfenster des *Doms von Piacenza* vor. Dort sind jedoch nur zwei Propheten dargestellt, deren Inschriftbänder die Deutung auf Jesaias und Balcam erlauben[266]. Die Verbindung der Propheten mit der Verkündigung scheint somit nicht bei jedem Beispiel eindeutig durch die Mysterienspiele festgelegt worden zu sein, denn zum Teil wurde die Auswahl der dargestellten Propheten auch unabhängig davon gemacht.

Künstle[267] hat deshalb gegen die These von Mâle Stellung genommen. Er sieht keine Notwendigkeit, zur Erklärung für die im 12. Jahrhundert beliebte Darstellung von Propheten an Portalen, das gleichzeitige Auftreten der liturgischen Mysterienspiele heranzuziehen. Vielmehr stützt er sich auf die lange Tradition der Prophetendarstellungen seit der altchristlichen Kunst. Mit der Verlegung des

ikonographischen Programmes nach der Portalzone der Kirchen werden seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts auch die Propheten von ihrer untergeordneten Stellung zur Hauptszene in der Apsiskalotte, an der Apsiswand oder den Langhauswänden, nach außen an die Gewändezone des Portals verlegt.

Die eindeutige Verbindung der Propheten mit der Verkündigung und der inschriftliche Hinweis auf dieses Geschehen, das plötzlich neu betont wird, scheinen jedoch trotzdem mit den Weihnachtsspielen zusammenzuhängen. Der von den Dramen genau übernommene Wortlaut in Dialogform auf den Schriftrollen der Propheten von Cremona und Ferrara bestärken die These Mâles. Auch bei den Theologen des 12. Jahrhunderts, Bernhard von Clairvaux, Honorius von Autun und den Mystikern des 12. Jahrhunderts, sind diese Prophetenstellen wieder besonders betont[268]. Die inschriftliche Bezeichnung der Propheten und die langen Sprüche auf den Schriftrollen treten vor allem an diesen oberitalienischen Beispielen auf. Dieser Themenkreis kann jedoch trotzdem nicht als typisch oberitalienische Erfindung bezeichnet werden, da sich die Spiele nicht nur in Oberitalien lokalisieren lassen. Auch in Frankreich kommen ähnliche Verbindungen von Verkündigung und Propheten, nur ohne Inschriften, häufig vor[269]. Die monumentalen Darstellungen der Propheten und der Verkündigung an Portalen und Apsisfenstern seit dem 12. Jahrhundert erhalten aber durch das gleichzeitige Auftreten der liturgischen Mysteriendramen eine neue Bedeutung.

Am Apsisfenster der Sagra ist die gleiche Verbindung von Verkündigung mit vier Propheten wie in Ferrara gewählt. In Analogie zu Ferrara, wo jeder mit Namen genannt wird, lassen sich diejenigen auf der Sagra auch als Jesaias, Jeremias, Daniel und Ezechiel deuten. Es ist aber nicht möglich, eine individuelle, für jeden Propheten typische Haltung oder Kleidung festzustellen. In Aussehen und Haltung sind sie auch in Verona, Ferrara, Cremona und Piacenza kaum unterschieden: alle sind bärtig, tragen gleiche lange Gewänder und zeigen auf ihre Schriftrolle, halten eine Hand empor oder fassen die Schriftrolle mit beiden Händen. So können die vier Propheten des Apsisfensters an der Sagra nur als Gesamtgruppe gedeutet werden. Die Deutung jeder Einzelfigur wäre nur aus den Textstellen ihrer Bücher oder Zitaten aus den Mysteriendramen zu erschließen, aber solche Inschriften sind nicht mehr vorhanden. Die Vierzahl der Propheten, die nicht durch die Dramen gegeben ist, könnte auch als Anlehnung an die Zahl der vier Evangelisten gedeutet werden.

3. Die Bedeutung der Verkündigung und der Propheten am Apsisfenster

Die bisherigen Deutungsversuche dieser Figurengruppe mußten sich der ungewöhnlichen Stellung an einem Apsisfenster wegen an analoge Portalprogramme halten. Es gilt nun aber die spezifische Stellung am Apsisfenster zu erklären.

Apsisfenster mit monumentaler Figuralplastik sind selten: die drei bekannten Beispiele sind die Sagra di San Michele, der Dom von Piacenza und die Kirche von Vezzolano. Alle drei Beispiele sind zudem untereinander fast gleichzeitig, aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts; sie befinden sich im westlichen Teil von Oberitalien; Piacenza und die Sagra gehören sogar der gleichen Bildhauerschule an (s. S. 133). Die Unkenntnis dieser Beispiele einer plastischen und zugleich figuralen Ausgestaltung des Apsisfensters in der bisherigen ikonographischen Forschung und ihre bisher rein stilistische Behandlung[270] haben daher dieses Problem noch nie berührt.

Die Betonung des mittleren Apsisfensters durch plastischen Schmuck an der Außen- oder Innenseite tritt an romanischen Kirchen in Italien häufig auf. Der Schmuck bleibt jedoch außer an den drei genannten Beispielen rein ornamental[271]. In Frankreich kommen große, mit Ornamenten geschmückte Zentralapsisfenster in der Romanik nur selten vor, da der monumentale Ausbau des Chors mit Umgang und Kapellenkranz das Hauptapsisfenster verdeckt[272]. Nur eine einfache Apsislösung kann die Voraussetzung für die Hervorhebung dieses Teiles durch Skulpturen bilden.

Innerhalb der Symbolik des Kirchengebäudes können die Szenen an der Außenseite der Kirche, am Dom von Piacenza, nur soweit erklärt werden, als sie, im gleichen Sinne wie am Portal, das, was im Innern der Kirche im Altarraum offenbar wird, verkündigen. Das Apsisfenster öffnet sich zum höchsten Heiligtum, zum Altar der Hauptapsis. Die hochgelegene Stellung des Fensters an der Mittelapsis der Kirche, die der großen Distanz wegen kaum gesehen werden kann, rechnet aber gar nicht auf den Betrachter und ist wie viele andere unsichtbare romanische Plastik reiner Gottesdienst[273].

Die Figuren, die an der Innenseite des mittleren Apsisfensters wie in der Sagra di San Michele und Vezzolano angebracht sind, erfüllen einerseits die verkündende Funktion wie gemalte oder musivische Figuren an den Apsiswänden, welche den Szenen in der Apsiskalotte untergeordnet sind. Andererseits betonen sie durch ihre Stellung an den Fensterlaibungen die symbolische Bedeutung des Fensters, die es schon seit der frühchristlichen Zeit innehatte. An mehreren frühchristlichen[274] und frühmittelalterlichen[275] Kirchen wird das Fenster in das ikonographische Programm direkt miteinbezogen, und als ein Symbol für Christus, Gott oder den Hl. Geist als «Lux vera», «lux hominum» von Heiligen, Aposteln, Maria oder Johannes flankiert, also verehrt und angebetet. Im 12. Jahrhundert wird von Honorius von Autun und von Sicardus das Fenster, das durch sein Licht die Wahrheit, die Heilige Schrift, den Gläubigen erstrahlen läßt, als «Priester der geistigen Kirche» gedeutet[276]. Die Propheten und der Engel Gabriel verkündigen dieses Licht der Wahrheit, das durch das Ostfenster hineinleuchtet. Maria vermittelt das Heil in der Funktion als Fürbitterin für die Gläubigen. Sie

wird mit der Ecclesia gleichgesetzt, ist die Porta Coeli und somit Mittlerin zwischen den Menschen und dem Weltenrichter Christus. Eine Verbindung zum Jüngsten Gericht ist in analogen Beispielen mehrfach gegeben: in den byzantinischen Kirchen ist der Verkündigung am Triumphbogen vor der Apsis und den Propheten an den Langhauswänden das Jüngste Gericht an der Innenseite der Westwand gegenübergestellt[277]. In Ferrara wurde dann im 13. Jahrhundert über dem Hauptportal mit der Verkündigung und den Propheten des 12. Jahrhunderts eine Darstellung des Jüngsten Gerichts angebracht[278]. An der Sagra di San Michele fehlt allerdings die Darstellung des Gerichts. Symbolisch sind sich jedoch die beiden Erzengel, Gabriel und Michael, gegenübergestellt. Gabriel, der die erste Menschwerdung Christi als Heilsbotschaft verkündet, steht als Gegenpol zu Michael, dem Patron des Heiligtums, der der helfende Richter als Totenwäger beim Jüngsten Gericht sein wird[279].

Diese Vermischung frühchristlich-byzantinischer Elemente mit der Mariologie der Mystiker des 12. Jahrhunderts aus Frankreich ist gerade für die Ikonographie mehrerer oberitalienischer Kirchen des 12. Jahrhunderts bezeichnend[280].

B. EVANGELISTEN ODER KIRCHENVÄTER?

Ermittlung ihres ursprünglichen Standortes

Der heutige Standort der vier Evangelistenreliefs ist für eine romanische Anlage ungewohnt, ja einmalig (Abb. 2 / 39–42). Bei näherem Betrachten fällt aber auf, daß die Platten nicht auf die Vorlagen passen und daß diese eigentlich Stützen sind, welche vielleicht zum Tragen von Gewölbegurten oder Umrahmungen der Apsidenkapellen bestimmt waren[281] (s. S. 28). Der heutige Ort kann deshalb nicht der ursprüngliche gewesen sein. In welchem Zeitpunkt jedoch die Platten versetzt wurden, kann nicht mehr festgestellt werden, da die ersten Beschreibungen der Klosterkirche erst aus der Zeit nach der Restauration von D'Andrade am Ende des 19. Jahrhunderts stammen. Daraus ist aber auch nicht ersichtlich, ob die Platten erst damals an die heutige Stelle gesetzt wurden.

Thema, Größe und Form der Platten lassen mit großer Wahrscheinlichkeit darauf schließen, daß sie ursprünglich für Chorschranken oder für eine Kanzel hergestellt waren[282] und erst nachträglich an den heutigen Standort gelangten. Ähnliche Lösungen romanischer Kanzel- oder Chorschranken sind in mehreren Kirchen Italiens zu finden. Ihre Fragmente hat man oft später meist einfach in die Kirchenmauer eingemauert[283].

Solche Kanzeln oder Chorschranken mit den Evangelistensymbolen finden sich in ganz Italien. In den romanischen Bildhauerschulen Italiens lassen sich zwei

Typen von Kanzeln unterscheiden: die freistehende, die besonders in Mittel- und Süditalien[284] vorkommt und die mit der Chorschranke verbundene[285], welche vor allem in den Kirchen Oberitaliens anzutreffen ist. Dort erfüllt die Chorschranke, nebst der liturgischen Funktion, die sich von der frühchristlichen-byzantinischen Tradition der Iconastasis ableitet, durch den erhöhten Chor auch eine praktische Funktion als Brüstung.

An den altchristlichen und frühmittelalterlichen Chorschranken bleibt die Dekoration bis zur ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts meist rein ornamental. Erst der *Pontile von Modena*[286], der Maestri Campionesi von 1150, das Fragment der Kreuzabnahme des *Antelami* in Parma (1176 datiert) sind mit Szenen und mehreren Fragmenten, in *Quarantoli*[287] (Wiligelmusschule), *Castellarquato* (Scuola di Piacenza)[288] mit Figuren ausgestattet. Die Kanzeln selbst sind seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts entweder rein ornamental[289], mit christologischen Szenen[290] oder mit den Evangelistensymbolen[291] verziert. Die Form bleibt ein Viereck, bis Nicola Pisano im Jahre 1260 im Baptisterium von Pisa erstmals eine sechseckige Kanzel errichtet, die für die Kanzeln des Giovanni Pisano und die meisten späteren maßgebend wird.

Die Frage, inwiefern die Fragmente der Sagra für eine Kanzel oder für eine Chorschranke bestimmt waren, muß offenbleiben oder kann höchstens hypothetisch gelöst werden. In Castellarquato scheinen die Fragmente eher zu einer Chorschranke als zu einer Kanzel zu passen, da nicht nur die Evangelistensymbole, sondern auch die Verkündigung, die Heimsuchung und außerdem Propheten dargestellt sind. Am Pontile von Modena[292] sind die Evangelistensymbole zusammen mit den Kirchenvätern auf der Kanzelausbuchtung angebracht, während nur christologische Szenen auf die Schranke selbst gesetzt sind. Die Fragmente der Sagra sprechen ihrem Inhalt nach eher für eine Kanzel. In der Rekonstruktion wäre sie als viereckiges Gehäuse zu denken, wobei die Verteilung der Figuren ungelöst bleiben muß.

An all den bisher erwähnten Kanzeln treten aber die Evangelistensymbole allein auf: die Verbindung mit schreibenden Evangelisten wäre an einer Kanzel sehr ungewohnt[293]. An den beiden fast gleichzeitigen Chorschranken mit Kanzeln, in *Castellarquato* und *Modena*[294], sind außer den Evangelistensymbolen die *Kirchenväter* schreibend, in Modena alle vier, in Castellarquato nur Hieronymus dargestellt und inschriftlich bezeichnet. Dies läßt auch vermuten, daß es sich bei den vier schreibenden Figuren an der Sagra nicht um die Evangelisten handelt, da diese ja schon als Symbole einmal vorhanden sind, sondern auch um die vier Kirchenväter, deren Bezeichnungen heute verwittert sind. Aus Analogie zu den beiden Beispielen ließe sich diese ungewohnte Verbindung erklären: die Schreibenden der Sagra wären dann bei der nachträglichen Aufstellung mißverständlich geworden.

Als Figuren einer Kanzel ließe sich trotz ihrer Trennung vom übrigen Schmuck der Apsis eine inhaltliche Verbindung zu den Propheten und der Verkündigung des Apsisfensters feststellen. Die Vierzahl der Propheten kann auch innerhalb der christlichen Zahlensymbolik als Analogie zu den vier Evangelisten und den vier Kirchenvätern verstanden werden. Was die Propheten im Alten Testament voraussagten, bestätigen und verbreiten die vier Evangelisten in ihren Büchern des Neuen Testamentes. Die vier Kirchenväter erweitern diese Tatsachenberichte durch Erläuterungen und interpretieren sie wie der Prediger von der Kanzel. Im Mittelpunkt steht die Verkündigung, welche die Erfüllung des Ganzen ist[295]. Evangelisten und Kirchenväter betonen die liturgische Funktion der Kanzel als Ort des Predigens und weisen direkt auf die Zeugnisse der christlichen Lehre. Während an den Fragmenten der Chorschranken von Castellarquato sowohl Verkündigung, Heimsuchung und Propheten, als auch die Evangelistensymbole, Kirchenväter und die Hand Gottes zusammen dargestellt werden, verteilen sich an der Sagra di San Michele die einzelnen Figuren auf bestimmte Stellen der Apsis und betonen dabei die symbolische Bedeutung des Apsisfensters und der Kanzel genauer[296]. Eine Kanzel am Eingang der Apsis in der Sagra di San Michele wäre somit in das Gesamtprogramm der Apsisdekoration einbezogen.

III. STILISTISCHE EINGLIEDERUNG UND DATIERUNG

A. ZEITLICHE FIXIERUNG

Die Skulpturen im östlichen Teil der Klosterkirche bilden eine Einheit. Sie stammen zwar von verschiedenen Händen, sind aber alle gleichzeitig entstanden und gehören der gleichen großen Schule an. Die wenigen stilistischen Unterschiede in der Ausformung von Kapitellfiguren und Monumentalskulpturen am Apsisfenster und den Reliefs der Evangelistensymbole und Kirchenväter erklären sich durch die verschiedenartigen künstlerischen Aufgaben. Während die Monumentalskulpturen der architektonischen Umgebung freier gegenüberstehen und ihren eigenen Rahmen besitzen, sind die Kapitellfiguren in der Komposition und im Grad der plastischen Gestaltung ihrer architektonischen Form ganz untergeordnet.

Diese Skulpturen unterscheiden sich alle deutlich von denjenigen der Nicholaus-Teile und denjenigen der 2. Hand des Zodiakus-Portals, welche ins 1. Viertel des 12. Jahrhunderts datiert werden konnten. Es liegt auch offenbar ein merklicher Zeitunterschied zwischen ihnen und den reifen Werken des Nicolaus von 1135 bis 1140/1150. Sie gehören in die 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, in die Bauzeit der Klosterkirche, deren Formen sich nach analogen Beispielen ebenfalls nach 1150 datieren ließen.

B. STILISTISCHE EINGLIEDERUNG

1. Die Monumentalfiguren am Apsisfenster und die Evangelistenreliefs

Roberto Salvini hat 1959[297] als erster erkannt, daß die Skulpturen des Apsisfensters ein Werk der «Scuola di Piacenza», einer Bildhauerschule in Piacenza und seiner unmittelbaren Umgebung seien. Sie folgt unmittelbar nach der Mitte des Jahrhunderts auf die Werke des Nicolaus und liegt vor dem Auftreten des Antelami, im letzten Jahrhundertviertel. *De Francovich*[298] hat die Schule nach ihrem Hauptwirkungsort Piacenza benannt und die dortigen Werke im ersten Teil seiner Antelami-Monographie (1952) veröffentlicht.

Als *Hauptwerke der «Scuola di Piacenza»* können vor allem die Prophetenstatuen, Dedikationsreliefs der Zünfte und die Kapitelle im Innern des Domes von Piacenza gelten; ferner der plastische Schmuck am Außenbau (außer der Westfassade, deren Portalschmuck von Nicolaus und der Wiligelmusschule stammt) und Werke an anderen Piacentiner Stadtkirchen und solchen der näheren Um-

gebung[299]. Mehrere Meisterhände können unterschieden werden, deren Tätigkeit zwischen 1150 und 1170/1180 liegt. Einige festdatierte Werke ermöglichen die stilistische Einordnung in eine chronologische Reihe[300].

Die Mönche der Sagra di San Michele haben also für den Neubau ihrer Klosterkirche und deren Ausschmückung Bauleute und Bildhauer aus dem damals künstlerisch wichtigsten Gebiet Oberitaliens, der Emilia, berufen. Die engen stilistischen Beziehungen der Sagra in Architektur und Plastik zum Dom von Piacenza lassen vermuten, daß eine Piacentiner Bauhütte den Auftrag erhielt[301].

a) Wie Salvini gezeigt hat, ist die stilistische Verwandtschaft der *Apsisfensterfiguren* an der Sagra mit den Werken in Piacenza eindeutig. Übereinstimmungen mit den Propheten im Dom von Piacenza finden sich in der rechteckigen flachen Form der Figuren, in den gleichen geraden Schultern, den langen ovalen Gesichtern, den Armen, die ganz flach an den Körper anliegen und in der ähnlichen plastischen Modellierung der Gewandsäume an den Füßen.

Die Fragmente eines Ambo in der *Kollegiatskirche von Castellarquato* (Piacenza)[302] stehen den Piemonteser Figuren noch näher. Salvini schreibt sie einem Meister zu, dessen Werke qualitativ höher zu bewerten sind als diejenigen im Dom von Piacenza. Der Prophet Jesaias in Castellarquato und der mittlere Prophet auf der rechten Fensterseite der Sagra (Abb. 36) sind in der Behandlung der Barthaare und Haarsträhnen, der Gestik und Haltung der Figur und in den Gewandfalten einander so ähnlich, daß man sie dem gleichen Meister zuschreiben kann. Am Verkündigungsengel der Sagra (Abb. 33) treten die überkreuzten Beine und die gleiche Gewandbehandlung am Unterkörper ebenso wie am Verkündigungsengel oder am Engel des Matthäus[302a] in Castellarquato auf. Die großen Flügel entsprechen denjenigen des Matthäussymbols und des Johannes-Adlers.

Die Haltung der erhobenen Hände ist bei den beiden Marien (Abb. 38) ebenfalls gleich[303]. Hingegen läßt sich der Kopftypus mit einem zweiten qualitativ sehr hochstehenden Werk der gleichen Schule aus der *Pfarrkirche von Cadeo* (Piacenza) besser vergleichen[304]. Dort trägt die sitzende Mutter Gottes den Mantel in einer Weise über den Kopf geschlagen, welcher derjenigen auf der Sagra genau entspricht. Der vordere bestickte Rand des Gewandstückes legt sich wie ein Diadem über die Stirne. Seitlich fällt das Tuch glatt ab und endet auf den Schultern in einer großen Falte, so daß zwischen Gewand und Hals ein Zwischenraum entsteht, der Tiefe erzeugt. In den Gesichtszügen der beiden Figuren drücken sich Ernst und Würde aus und sie sind von der gleichen tiefen Innigkeit erfüllt. Die Ausdrucksfähigkeit der Madonnen der Sagra und von Cadeo steht über derjenigen der Figuren von Castellarquato.

b) Trotz der stark verwitterten Oberfläche ist es möglich, die *Evangelistenreliefs* mit Sicherheit der «Scuola di Piacenza» zuzuweisen[305]. Das Motiv der gerahmten Sitzfigur in Dreiviertelansicht stimmt mit demjenigen des schreibenden Hierony-

mus vom Ambo von Castellarquato überein[306]. Er ist dem Symbol des Evangelisten Johannes zugewiesener Kirchenvater an der Sagra (Abb. 39) in Haltung und Gewandbehandlung besonders ähnlich. Auch die sitzenden Handwerker in den *Zunftreliefs im Dom von Piacenza* sind in ähnlicher Weise konzipiert[307]. Der in Dreiviertelansicht gewendete Oberkörper, der etwas nach vorn geneigte Kopf und die übergeschlagenen Beine geben den Zunftreliefs die gleiche Räumlichkeit. Die Körper sind fast ganz hinterschnitten und heben sich vom Grund ab.

Ähnlichkeiten lassen sich auch zu der kürzlich veröffentlichen bemalten *Freiplastik* aus Marmor einer *Maria mit Kind* (Boston Museum of Fine Arts) aufzeigen, welche auch der «Scuola di Piacenza» zugeschrieben[309] wird. Im Sitzmotiv der Maria finden sich die gleichen tischbeinartig herausgemeißelten Beine wie beim Schreibenden unter dem Lukasstier (Abb. 42). Die überkreuzten Beine des Christuskindes sind gleich wie bei Markus (Abb. 41) vollplastisch herausgehauen und durch gleiche Faltenbahnen überspannt.

Obwohl die Evangelistensymbole motivisch etwas verschieden von denjenigen in *Castellarquato* gebildet sind, gehören sie stilistisch zum Werk des gleichen Meisters. Die Falten und Flügel des knienden Matthäusengels (Abb. 40) zeigen die gleichen großen einfachen Formen wie beim stehenden in Castellarquato[302a]. Das Motiv der knienden Gewandfigur kann in dieser Bildhauerschule mehrmals nachgewiesen werden. Auf dem Tympanon des rechten *Querschiffportals am Dom von Piacenza*[308] ist ein Engel in sehr ähnlicher Haltung und mit dem gleichen Faltenwurf dargestellt. Eine Variation davon zeigt sich in den knienden Frauengestalten auf dem *Türsturz* der Kirche *San Matteo* in Piacenza (heute Mus. Civ. Piacenza)[309] und in einigen Aposteln des Türsturzes von *Sant'Ilario* in Piacenza mit der Szene des ungläubigen Thomas[309a].

Die Monumentalfiguren der Sagra di San Michele stehen an Qualität denjenigen der Hauptwerkstätte in Piacenza keineswegs nach. Im Gegenteil, durch die noch stärkere Verlängerung der Gestalten und die Konzentration auf knappe, großlinige Oberflächenmodellierung gehören sie zu den besten Werken dieser Bildhauerschule und werden in deren reifste Zeit zu datieren sein, die etwa um 1170/80[310] anzusetzen ist.

2. Die Kapitelle

Für die *Pflanzen- und Figurenkapitelle* finden sich ebenfalls entsprechende Vergleichsobjekte in Piacenza. Die Motive der Rundpfeilerkapitelle (Abb. 52) mit Voluten sind von denjenigen der Langhauspfeiler im Dom von Piacenza direkt übernommen. Nach der Baugeschichte werden letztere um 1150 datiert[311]. Charakteristisch für sie ist, daß sich die Blattenden schon fest nach außen zu Knospen kräuseln.

Die Kapitelle der Fensterlaibungen (Abb. 34/37) finden ihre Parallelen an mehreren Portalen der «Scuola di Piacenza», wie z. B. an der Vorhalle von Sant'Antonino in Piacenza, die als einzige auf 1171–1179 fest datiert ist[312]. Genau gleiche Figurenkapitelle (Abb. 43–48) wie in der Kirche der Sagra sind aber am Dom von Piacenza nicht vorhanden. Einige wenige Rundpfeilerkapitelle sind dort mit erzählenden Szenen verziert. Die ganze Obergadenzone des Schiffs in Piacenza stammt erst aus dem 13. Jahrhundert. Deshalb fehlen Vergleichsstücke für die rechteckigen Pfeilervorlagenkapitelle der Sagra (Nr. 3, 5, 8, 15) (Abb. 43–48). Kapitelle mit Monstra und erzählerischen Szenen sind auch sehr spärlich in den anderen Kirchen der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts in Piacenza vorhanden[313]. Die Monstrakapitelle Nr. 8, 1, 5, mit Vögeln und Raubtieren, finden jedoch in den einzelnen Motiven der Kapitelle am Westende des Langhauses im Dom von Piacenza[314] ihre Parallelen. Die überaus plastische und etwas gedrungene Gestaltung der Tierkörper erinnert stark an die Formensprache des Nicolaus und Wiligelmus, die in Piacenza an der Westfassade gearbeitet haben (n. 1122–1132). Stilistisch gehören sie in die direkte Nachfolge dieser beiden Künstler und sind noch vor der reifen Zeit der «Scuola di Piacenza» (1150–70), also um die Jahrhundertmitte zu datieren[315].

Motive wie die verschlungenen Vogelhälse (Abb. 48/45) werden von den etwas früheren Kapitellen in der Vorhalle von *Sant'Eufemia in Piacenza* übernommen. Diese bisher unveröffentlichte Plastikgruppe (Abb. 56/57) steht stilistisch Wiligelmus näher als Nicolaus, muß aber jedenfalls einem originellen Künstler des 2. Viertels des 12. Jahrhunderts zugeschrieben werden[316] (s. S. 94). Der Tierkopftypus mit den weitgeöffneten Augen und der feinen Oberflächenmodellierung ist seit den Sternbildreliefs des Nicholaus am Zodiakus-Portal auch hier der gleiche geblieben und lebt in der Plastik von Piacenza nach der Jahrhundertmitte weiter.

Daneben treten an den flachen Pilasterkapitellen der Sagra (Nr. 3, 8, 15) (Abb. 43/44/46) stilistische Formen auf, die einer anderen Künstlerhand aus der Jahrhundertmitte in Piacenza zugeschrieben werden können. Um den Chor und die Mittelapsis des Piacentiner Doms läuft ein *Tierfries unter der Zwerggalerie* (Abb. 60) durch, der als Flachrelief im Figurentypus und Tierstil den Pilasterkapitellen der Sagra sehr ähnlich ist[317]. Er wird einem zweitrangigen Meister zugeschrieben, der die Formen des Nicolaus etwas rauh und linkisch ausführt. Die zierlichen Kopftypen sind zu groben Fratzen geworden.

Sowohl die Pflanzen- als auch die Figurenkapitelle in der Kirche der Sagra di San Michele sind um 1150/1160 vor den Monumentalskulpturen aus der Reifezeit der «Scuola di Piacenza» zu datieren. Damit sind unsere Kenntnisse über eine Werkstatt, die als Zwischenglied zwischen Nicolaus und der «Scuola di Piacenza», also zwischen 1140 und 1160 in Piacenza und Umgebung, tätig war, weiter gefestigt.

Im Stil führen sie einerseits die feindifferenzierten Formen des Nicolaus und Wiligelmus weiter, andererseits wird die Oberflächenmodellierung gröber und die Körper der Figuren verflachen.

Erst nach der Jahrhundertmitte gelingt es einer Werkstatt von Piacenza, einen neuen eigenständigen monumentalen Stil zu schaffen. Diese Künstler wurden an die Sagra di San Michele berufen, um dort die Apsisfensterfiguren und die Evangelisten- und Kirchenväterreliefs zu schaffen, nachdem bereits früher für die Architektur und die Kapitellplastik Piacentiner Meister zugezogen worden waren.

3. Stellung der «Scuola di Piacenza»: Diskussion der Literatur

Der *Meister der «Scuola di Piacenza»* ist anonym geblieben. Seine stilistische Herkunft ist umstritten. *De Francovich*[318] hat Einflüsse aus der Isle de France, vor allem von Chartres und St. Denis sehen wollen. Dieser Ansicht sind aber *Arslan*[319] und *Salvini*[320] entgegengetreten. Arslan betrachtet die ganze Schule als aus den Spätwerken des Nicolaus herausgewachsen. Salvini erkennt hingegen auch starke Einflüsse aus der Provence und *Hanns Swarzenski*[321] schreibt die Werke der ganzen Schule dem Antelami als Frühwerk zu.

Daß die Formensprache des Nicolaus besonders in der Kapitellplastik sowohl im Dom von Piacenza als auch in der Vorhalle von Sant'Eufemia und an der Sagra di San Michele weiterlebt, hat sich aus der obigen Untersuchung ergeben. Auch einige Züge der Monumentalfiguren können schon in den Spätwerken des Nicolaus in Verona, am Hauptportal des Domes und von S. Zeno, nachgewiesen werden[322]. Der für die «Scuola di Piacenza» so charakteristische Kopftypus mit der langen Nase und das Absetzen des Kopfes vom Körper durch einen langen Hals, ist in den spätesten Figuren am Dom von Verona besonders im Engel des Matthäus schon vorgebildet. Arslan weist sie dem «Meister des Tympanons» zu[323]. Auch die ikonographische Zusammensetzung der Portale kommt aus der Nicolaus-Werkstatt. Die in Oberitalien durch Nicolaus eingeführten Säulenstatuen, die Atlanten als Konsolenfiguren und das Marientympanon wurden von den Nachfolgern übernommen. Die voluminösen Körper und die dramatische Gestik der Nicolausfiguren wurden zu großen, ruhigen, statischen, aber flächigeren Figuren abgewandelt[324]. Dies hat *Trude Krautheimer-Heß*[325] und *Jullian*[326] bewogen, den Stil dieser ganzen Schule als «Reduktionsstil» und die Meister als «sculpteurs stylistes» zu bezeichnen.

Die Frage nach *außer-italienischen Einflüssen* ist durch die ungesicherte Chronologie sowohl der frühen Skulpturen der Isle de France[327] als auch derjenigen in der Provence schwer zu beantworten. Eine gewisse Ähnlichkeit mit den «statue-colonnes» am Westportal von Chartres oder St. Denis ist nur an den *zwei Propheten* im Museo Civico von Piacenza[327a] feststellbar. Die Auffassung der Gewände-

statue ist hingegen völlig verschieden. Während in den schwebenden Figuren von Chartres bereits eine neue Vergeistigung der Gotik keimt, sind die Propheten von Piacenza von einer Schwere erfüllt, die in der Antike wurzelt.

Diese neue statuarische Auffassung der Monumentalfigur hat *Salvini*[328] veranlaßt, die Beziehungen zur provençalischen Plastik zu betonen[329]. Die beiden Schulen sind aber doch in einigen grundsätzlichen Gestaltungsprinzipien voneinander verschieden. Gemeinsam ist ihnen die Monumentalität und das freie Stehen der Statuen, das aber in der Provence noch viel ausgeprägter und damit antiker ist. Die ausdrucksvollen Gesichter sowohl in Piacenza als auch in der Provence haben die noch stark ornamentalen Züge der Nicolausschule und der tolosanischen Plastik verloren. Hingegen sind die provençalischen Figuren so stark den antiken Vorbildern verpflichtet, daß sie viel voluminösere Körper mit volleren Gewändern besitzen. Die spröde Flachheit der piacentiner Figuren zeigt eine völlig verschiedene Körperauffassung. Ein offensichtlicher Einfluß aus der Provence, wie etwa derjenige für Nicolaus aus Toulouse am Anfang des 12. Jahrhunderts, ist in den Großplastiken und Kapitellen der «Maestri Campionesi» am Pontile von Modena (1150) und in den Werken des Antelami (nach 1179) greifbar[330]. Die Ähnlichkeit zwischen der «Scuola di Piacenza» und den provençalischen Schulen beruht aber auf ähnlichen rein romanischen künstlerischen Vorstufen (Toulouse und Wiligelmus/Nicolaus), und der Lebendigkeit der antiken Vergangenheit in beiden Gebieten. Während es aber in der Provence zu einer wirklichen «Renaissance» gekommen ist[331], wächst die italienische Werkstatt aus ihren unmittelbaren Vorstufen homogen heraus, ohne neue äußere Impulse zu erfahren.

Während in den Frühwerken des Nicolaus am Zodiakus-Portal Einflüsse aus Toulouse möglicherweise erkennbar sind, ist in seinen reifen Werken in Ferrara und Verona für die Gewändestatuen eine Beeinflussung insbesondere von den Apostelstatuen von St. Etienne in Toulouse wahrscheinlich. Die «Scuola di Piacenza» wächst dann aus den Spätwerken des Nicolaus ohne neue außeritalienischen Impulse heraus.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit galt der Untersuchung der romanischen Skulpturen der Abtei Sagra di San Michele.

Einleitend wurde die *Geschichte* des Michaelsheiligtums seit den Anfängen im 6. Jahrhundert, über die Gründung eines Klosters zwischen 996 und 1002, bis zum Ende der Blütezeit des Klosters im 13./14. Jahrhundert verfolgt. Es zeigten sich die zentrale Stellung des Klosters an einer der wichtigsten Pilgerstraßen durch die Alpen, und seine weiten Beziehungen kirchenpolitischer Art, die von den Pyrenäen bis nach Süditalien reichen. Für künstlerische Aufgaben bestanden eine

Fülle von Einflußmöglichkeiten, die tatsächlich aus dem Languedoc, der Provence und aus Oberitalien, der Lombardei und der Emilia, nachweisbar sind.

In einer Voruntersuchung über die *Architektur der Abtei* und vor allem *der Klosterkirche* mußte die Baugeschichte der vorhandenen Bauteile nach rein stilistischen Kriterien ermittelt werden, da außer dem Gründungsdatum des Klosters (996–1002) überhaupt jegliche Dokumente fehlen. Der Gründungszeit konnten Teile der heutigen *Krypta*, die *Fundamente* einer älteren Anlage unter der heutigen Klosterkirche und der westliche Vorbau, der «Coro Vecchio», zugewiesen werden. Rein stilistisch, auf ca. 1100, datierbar ist der etwas abseits gelegene Zentralbau, der «Sepolcro dei Monaci». Er wurde in der Zeit der ersten großen Kreuzzüge als eine der vielen Anlehnungen an das Hl. Grab in Jerusalem errichtet. Zwischen dem Gründungsbau um 1000, dem «Sepolcro dei Monaci» um 1100 und der heutigen Klosterkirche aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts liegen mehrere ungeklärte Abschnitte der Baugeschichte, die nur durch neue und bessere Ausgrabungen erhellt werden könnten.

Die *heutige Klosterkirche* läßt sich trotz der tiefgreifenden Restauration des 19. Jahrhunderts durch Form und plastische Ausgestaltung in den östlichen Teilen zwischen 1150 und 1170/80 und in den westlichen Teilen zwischen 1200 und 1300 datieren. Sie gehört einer Gruppe spätromanischer Bauten in Oberitalien an, die aus der lombardischen Tradition der Pseudobasilika herausgewachsen sind und sich mit den neueingeführten Formen der Zisterzienserarchitektur verbunden haben. Ihre Absislösung bildet eine in Italien einmalige Sonderform, die sonst nur in den südwestfranzösischen Kuppelkirchen ihre Parallelen hat.

Während für die älteren Bauteile jeglicher plastischer Schmuck fehlt, lassen sich am heutigen Bau *drei große zeitlich getrennte Gruppen von Skulpturen* aufzeigen. Die älteste, das Zodiakus-Portal, wurde aus einem unbestimmbaren älteren Bestand in die neue Kirche inkorporiert. Die beiden anderen, die spätromanischen Werke im östlichen Teil der Klosterkirche und die gotischen im westlichen Teil, gehören in die gleiche Zeit wie die Architektur und bestätigen die Datierung der Bauteile.

1. Für die *Skulpturen am Zodiakus-Portal* bleibt die Frage nach dem ursprünglichen Aufstellungsort nicht klar gelöst. Aus den Teilen, die von einem *Meister «Nicholaus»* signiert sind, läßt sich ein einfaches emilianisches Portal rekonstruieren. Die Skulpturen reihen sich durch ihre außergewöhnliche Thematik mit astronomischen Darstellungen und durch ihren hohen stilistischen Rang in die Reihe von Meisterwerken der romanischen Plastik in Oberitalien aus dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts ein. Sie lassen sich auf Grund der stilistischen Ähnlichkeit mit den Frühwerken des Nicolaus am Südportal des Domes von Piacenza verbinden, die zwischen 1122 und 1132 datiert sind. Die neue Deutung der Signatur «Nicholaus» bekräftigt ihre Zugehörigkeit ins Gesamtwerk des Meisters Nicolaus von Fer-

rara und Verona. Als frühestes signiertes Werk dieses Meisters zeigen sie Einflüsse aus der ersten Schule des Languedoc, des Meisters Bernhard Gilduin (1096). Der neue Stil des Nicolaus zeichnet sich durch eine epische Erzählungsweise aus, die sich klar von der dramatischen Gestaltung des Wiligelmus, seines unmittelbaren Vorgängers, des Hauptmeisters der Emilia von 1100 bis 1120, unterscheidet. Sein Stil beruht auf einer Mischung von Einflüssen antiker Plastik und der ersten großen Schule in Toulouse; er zeigt eine zierliche epische Ausdrucksweise, die nur ihm eigen ist.

Während die erste Gruppe von Skulpturen von Meister Nicolaus herrührt, der von der Sagra di San Michele in die Emilia zog und dort die damals wichtigsten Aufträge, wie die Portalausstattung der Kathedralen von Piacenza, Ferrara und Verona, sowie von San Zeno in Verona erhielt, sind die restlichen Skulpturen des Zodiakus-Portals von einem zweitrangigen Meister aus der lombardischen Schule, der «*Corrente Comasca*» ausgeführt worden. Sie stammen wahrscheinlich aus dem alten Kreuzgang. Enge stilistische Verbindungen konnten mit den Kapitellen des Domes von Parma, die um 1140 datiert werden, festgestellt werden. Auch diese Kapitelle, deren Qualität zwar bedeutend höher ist als diejenige der Kapitelle der Sagra, gehören in die «Corrente Comasca», obwohl sie geographisch außerhalb der Lombardei, in der Emilia liegen.

Für die beiden Gruppen von Bildwerken am Zodiakus-Portal wurden zwei Künstler aus zwei ganz verschiedenen Gebieten außerhalb von Piemont zugezogen, aus der Emilia und der Lombardei, die damals für die romanische Plastik die führenden Zentren waren. Hier lassen sich Parallelen mit *Piacenza* aufzeigen. In dieser Grenzstadt, zwischen Lombardei und Emilia, an der Po-Brücke, treffen sowohl die lombardischen als auch die emilianischen Plastikschulen zusammen und kommen nebeneinander nicht nur an verschiedenen Kirchen derselben Stadt, sondern auch innerhalb der gleichen Kirche in den Kapitellen der Vorhalle von Sant'Eufemia vor.

2. Die *östlichen Teile des Kircheninnern* sind mit Skulpturen aus dem 2. Viertel des 12. Jahrhunderts ausgeschmückt. Die *Kapitelle*, an denen zwei Meisterhände unterschieden werden können, sind durch Vergleiche mit Kapitellen im Innern des Domes von Piacenza auf 1150 datiert und bestätigen die Datierung der Architektur auf die Jahrhundertmitte. Die *Figuren des Apsisfensters* und die sogenannten *Evangelistenreliefs* bereichern die «Scuola di Piacenza» mit neuen Meisterwerken, welche um 1170/80 geschaffen worden sind. Besonders enge Beziehungen ließen sich zu den Chorschrankenfragmenten in Castellarquarto und dem Tympanon in Cadeo feststellen.

3. Bei der *dritten Gruppe* in den *westlichen Teilen der Klosterkirche* handelt es sich um die Kapitelle, die Ausstattung zweier Portale und des Turms, die alle ins 13./14. Jahrhundert zu datieren sind und von zweitrangigen Bildhauern hergestellt wur-

den. Sie gehören nicht in den Rahmen dieser Arbeit über die romanischen Skulpturen und wurden nur der Vollständigkeit halber erwähnt.

Ebenso wie am *Dom von Piacenza* lassen sich an der Sagra di San Michele drei große Gruppen von romanischen Skulpturen unterscheiden, die um den Meister Nicolaus kreisen. Hier wie dort zeigt sich eine Entwicklung von Frühwerken des Nicolaus von 1120 bis 1130 in Piacenza am Südportal der Westfassade, an der Sagra am Zodiakus-Portal, zu den Kapitellen im Innern der beiden Kirchen von 1150.

Um 1170/80 entsteht eine neue Stilgruppe von Monumentalfiguren, die als das Werk einer geschlossenen neuen Schule, «Scuola di Piacenza», bezeichnet wird. An beiden Kirchen fehlen die unmittelbaren Zwischenstufen zu den monumentalen Figuren, nämlich die reifen Werke des Nicolaus, wie sie in Ferrara und Verona um 1135–40/50 geschaffen wurden.

Die besonders engen *künstlerischen Beziehungen zu Piacenza*, die sich durch das ganze 12. Jahrhundert an den Skulpturen der Sagra di San Michele verfolgen lassen, führen zur Annahme, daß auch historische Beziehungen zwischen den beiden geographisch weitentfernten Kirchenzentren bestanden haben. Außer der Tatsache, daß die Abtei auch in Piacenza, nebst in anderen lombardischen und emilianischen Städten und Bistümern Ländereien besessen hat, ist aber keine direkte Verbindung eines Abtes, Bischofs oder geistlichen Auftraggebers zu Piacenza beziehungsweise zur Sagra quellenmäßig bekannt.

Die detaillierte Einzeluntersuchung mit der Unterscheidung verschiedener Meisterhände sowohl an den Skulpturen des Zodiakus-Portals als auch an den spätromanischen Arbeiten der Klosterkirche haben ermöglicht, eine Fülle höchst verschiedener und wichtiger romanischer Skulpturen genauer in die romanische Plastik in Oberitalien einzuführen. Es konnte gezeigt werden, daß die Abtei Sagra di San Michele nicht nur historische Bedeutung hatte, sondern auch künstlerisch, ihrer Wichtigkeit entsprechend, sehr hochstehend ausgestattet war.

So wird die Sagra di San Michele neben Sta. Maria in Vezzolano, Sta. Fede in Cavagnolo Po und dem Kreuzgang von Sant'Orso in Aosta zu einem der wichtigsten Denkmäler der romanischen Plastik in Piemont. Hier treffen sich die Schulen von Emilia und Toulouse im Frühwerk des Meisters Nicolaus mit der lombardischen Schule, der Corrente Comasca an den Skulpturen des Zodiakus-Portals, und in der Klosterkirche finden sich die bedeutendsten Werke der «Scuola di Piacenza» außerhalb ihrer Heimatstadt.

Gerade hier an der Sagra di San Michele, sowie in Piacenza, zeigt sich die zentrale Stellung und Wirkung des Meisters Nicolaus und seiner Werkstatt in der romanischen Plastik Oberitaliens, von 1120 bis 1170/1180, bis zu den neuen äußeren Einflüssen aus der Provence und Isle-de-France und dem Auftreten einer neuen Künstlerpersönlichkeit an der Wende zum 13. Jahrhundert, Benedetto Antelami.

ABKÜRZUNGEN

Arslan, Arch. Verona	Arslan, E.W.: L'architettura romanica veronese. Verona 1939.
Arslan, Scult. Verona	Arslan, E.W.: La pittura e la scultura veronese dal sec. VIII al sec. XIII. Milano 1943.
AB	Art Bulletin.
Bernardi	Bernardi, M.: Tre Abbazie del Piemonte. Torino 1962.
Bernheimer, Rom. Tierpl.	Bernheimer, R.: Romanische Tierplastik. München 1931.
BM	Bulletin monumental.
CA	Congrès archéologique de France.
De Francovich, Antelami	De Francovich, G.: Benedetto Antelami. Milano-Firenze 1952.
EUA	Enciclopedia Universale dell'Arte.
Gantner, Rom. Pl.	Gantner, J.: Romanische Plastik. Inhalt und Form in der Kunst des 11. und 12. Jh. 3. Aufl. Wien 1948.
Gaddo	Gaddo, G.: La Sacra di San Michele in Val di Susa. Domodossola (1935[1]), (1958[2]).
Gössmann	Gössmann, M.: Die Verkündigung an Maria. München 1955.
Hertziana	Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte der Bibliotheca Hertziana in Rom.
Jullian, L'Eveil	Jullian, R.: L'Eveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans L'Italie du Nord. Paris 1945.
Krautheimer-Heß, Niccolò	Krautheimer-Heß, T.: The original Porta dei Mesi and the Art of Niccolò, in AB, XXVI, 1944, p. 152–174.
Krautheimer-Heß, Ostlombardei	Krautheimer-Heß, T.: Die figurale Plastik der Ostlombardei von 1100 bis 1178, in Marburger Jb. für Kunstwissenschaft, IV, 1928, p. 231–307.
Künstle	Künstle, K.: Ikonographie der christlichen Kunst. 2 Bde. Freiburg i. Br. 1928.
Mâle, XIIe siècle	Mâle, E.: L'Art religieux du XIIe siècle en France. Paris 1922.
Porter, LA	Porter, A. Kingsley: Lombard Architecture, 4 Bde. New Haven 1917.
Porter, PR	Porter, A. Kingsley: Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads. 10. vols. Boston 1923.
Réau	Réau, L.: Iconographie de l'art chrétien. 6 vols. Paris 1955–1959.
Robb, Niccolò	Robb, D.: Niccolò, A North Italian Sculptor of the Twelfth Century, in AB, XII, 1930, p. 374–420.
Romanini, Dom Piacenza	Romanini, A.M.: Die Kathedrale von Piacenza, in: ZKG, 17, 1954, pp. 129–162.
Salvini, Un inedito	Salvini, R.: Un inedito di scultura romanica piacentina, in: Arte Antica e Moderna, 1959, pp. 1–13.
Salvini, Wiligelmo	Salvini, R.: Wiligelmo e le origini della scultura romanica, Milano 1956.
Sauer	Sauer, J.: Symbolik des Kirchengebäudes, Freiburg i. Br. 1924.

Saxl, Lectures	Saxl, F.: Lectures, 2 vols. Warburg London, 1957.
Saxl, Verzeichnis	Saxl, F.: Verzeichnis der astronomischen und mythologischen Handschriften des lateinischen Mittelalters, I: in röm. Bibl. Heidelberg 1915, II: in Wien, Heidelberg 1927, III: in engl. Bibl., 2 Bde. London 1953.
Toesca, Medioevo	Toesca, P.: Il Medioevo, I, in Storia dell'arte italiana. Torino 1927.
Venturi, Storia Arte	Venturi, A.: Storia dell'arte italiana. II, II. Milano 1902/03.
Verzone, Novara	Verzone, P.: L'architettura romanica nel Novarese, 2 Bde. Novara 1935/36.
Verzone, Vercelli	Verzone, P.: L'architettura romanica nel Vercellese. Vercelli 1934.
Wagner-Rieger	Wagner-Rieger, R.: Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik, 2 Bde. Graz-Köln 1956.
ZKG	Zeitschrift für Kunstgeschichte.

BIBLIOGRAPHIE

1. Literatur zur Geschichte der Abtei Sagra di San Michele

Avogadro, G. de Conti: Storia dell'Abbazia di S. Michele della Chiusa. Novara 1837.
Azeglio, M. de: La Sagra di S. Michele designata e descritta. Torino 1879.
Bernardi, M.: Tre Abbazie del Piemonte. Festschrift fur Istituto Bancario, San Paolo di Torino. Torino 1962.
Claretta, G.: Storia diplomatica dell'antica Abbazia di San Michele della Chiusa. Torino 1870.
– L'Abbazia di San Michele nel Medioevo, in: Atti delle R. Acc. delle Scienze. Torino 1886.
Curlo, F.: La Sagra di San Michele della Chiusa, in: Calendario Piemontese. Torino 1906.
Gaddo, G.: La Sacra di San Michele in Val di Susa. Domodossola (1935[1]), 1958[2].
Malladra, A. – Ranieri, G.E.: La Sacra di San Michele. Torino 1907.
Mellana, A.: L'Abbazia di San Michele della Chiusa. Pia Societa. San Paolo-Alba 1940.
Provana, L.G.: Sopra alcuni scrittori del monastero di San Michele della Chiusa nei sec. X e XII, in: Atti: della R. Acc. delle Scienze Serie II, Vol II, Torino 1840.
Savio, F.: Sulle origini dell'Abbazia di San Michele della Chiusa. Torino 1889.
Taramelli, A.: La Sagra di San Michele della Chiusa, Nuova Antologia, Roma 1903.

2. Literatur zur romanischen Kunst

Allen, R.H.: Star Names and their Meanings, London 1899.
Arslan, W.E.: L'architettura romanica veronese, Verona 1939.
– La pittura e la scultura veronese dal sec. VIII al sec. XIII, Milano 1943.
– La scultura e l'architettura romanica milanese, in «Storia di Milano» Vol. III, Parte III/IV, Milano 1954.
– Rezension von De Francovich, Antelami, in: ZKG, XVIII, 1955, p. 77.
– Note sulla scultera romanica pavese, in: Boll. d'Arte, XL, 1955, pp. 103–118.
«Art Roman», Kath. der Europarat Ausst. Barcelona 1961.
«Astronomia e Astrologia» in: EUA, II, 1958, pp. 101–148.
Aubert, M.: La sculpture française au moyen-âge. Paris 1946.
Aurenhammer, H.: Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. I, Wien 1959ff.
Balducci, H.: Il grande mosaico della Chiesa di San Columbano di Bobbio. Pavia 1935.
Baltrusaitis, A.: L'image du monde céleste du IXe au XIIe siècle, in: Gazette des Beaux Arts, 156, 1938[2], pp. 137 sq.
Bandmann, G.: Die Bauformen des Mittelalters, 1949.
– Zur Bedeutung der romanischen Apsis, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch, 15, 1953, pp. 28–40.
Baum, J.: Eine nordische Statue des Hl. Michael, in: Jahresbericht des Schweiz. Instituts für Kunstwissenschaft (1964), Zürich, 1965, pp. 42–52.
Bernheimer, R.: Romanische Tierplastik, München 1931.
Bernoulli, C.: Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue, Basel 1956.
Bertaux, E.: L'art dans l'Italie méridionale. (2 Bde), Paris 1904.
Bethe, E.: Buch und Bild im Altertum, Wiesbaden 1945[1], 1964[2].
Biel, W.: Toskanische Plastik des frühen u. hohen Mittelalters, Leipzig 1926.
Boeckler, A.: Die Bronzetür von S. Zeno. Marburg a. L. 1931.
Boll, F.: Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder, Leipzig 1903.
Boll-Bezold: Sternglaube und Sterndeutung, Leipzig 1918.

Bonioli, C.: L'architettura romanica in Val di Susa in «L'Arte», I, 1948, p. 8–34.
Braunfels, W.: Die Verkündigung, Düsseldorf 1949.
Brenk, B.: Die Romanische Wandmalerei der Schweiz. Bern 1963.
– Die roman. Wandmalereien in St. Lorenz b. Paspels. in: ZAK, XIII, 1963/64, pp. 69/74.
La Cattedrale di Ferrara (1135–1935). Nella ricorrenza delle manifestazioni celebrative dell' VIII centenario della cattedrale poste sotto il patrocinio della Reale Accademia d'Italia, Verona 1937.
Cattaneo, R.: L'Architettura in Italia dal sec. VI al Mille circa. Venezia 1889.
Ceschi, C.: L'architettura romanica genovese. Milano 1954.
Charbonneau, L.: Le bestiaire du Christ. Bruxelles 1940.
Chierici, G.: Le sculture della basilica di S. Michele Maggiore di Pavia, Milano 1942. (Dt. Ausgabe, Florenz 1943.)
– Il restauro della crypta di San Michele in Val di Susa. In: Atti del IV convegno nazionale di storia dell'architettura, Milano 1939, p. 251–258.
Chiovenda, B.C.: L'Ambone dell'Isola di San Giulio. Roma 1955.
Clemen, P.: Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916.
Conant, K.L.: Carolingian and Romanesque Architecture: 800–1200. Pelican History of Art, London 1959.
Crichton, G.H.: Romanesque Sculpture in Italy, London 1954.
Curtius, E.R.: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern 1948.
D'Andrade, A.: Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte. Parte I (1883–1891), Torino 1899.
De Bernardi-Ferrero, D.: L'architettura romanica nell'arcidioceso di Biella, Torino 1959.
Debove, G. : La Sacra di San Michele in Val di Susa, in: Arte Lombarda, X, 1965, pp. 11 sq.
Demus, O.: The Mosaics of Norman Sicily. London 1949.
Dercsényi, Dezsö: A Pécsi Kötar. (Katalog der romanischen Plastiken von Pécs), Pécs 1962.
Diringer, D.: The Illuminated Book, its History and Production. London 1955.
Entz, G.: L'architecture et la sculpture hongroise à l'époque romane, in: Cahiers de Civilisation médievale, Poiters, IX, 1966, p. 1–11.
Eisler, R.: Weltenmantel und Himmelszelt: Religionsgeschichtl. Untersuchungen zur Urgeschichte des antiken Weltbildes, 2 Bde. München 1910.
Fichtenau, H.: Byzanz und die Pfalz zu Aachen, in: Mitteilungen für österreichische Geschichtsforschung, 59, 1951, p. 10, p. 27.
Focillon, H.: Art d'Occident, Paris 1938.
– L'art des sculpteurs romans, Paris 1931.
– L'An Mil, Paris 1952.
Francovich, G. de: La corrente comasca nella scultura romanica europea, in: Riv. dell'Ist. Naz. di Archeologia e Storia d'Arte, V, 1935, pp. 74 sq. und VI, 1937/38, pp. 267 sq.
– Arte carolingia e ottoniana in Lombardia, Hertziana, VI, 1942–44.
– Contributi alla scultura romanica veronese, in: Riv. dell'Istituto Naz. d'Archeologia e Storia d'Arte, IX, 1942, pp. 103–147.
– Benedetto Antelami. 2 Bde. Milano-Firenze 1952.
Frankl, P.: Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst. HB d. Kunstwiss. Wildpark-Potsdam 1926.
– Der Dom in Modena, in: Jb. für Kunstwissenschaft, 1927.
Gabrielli, N.: Le pitture romaniche. Repertario delle cose d'Arte del Piemonte. Vol. I, Turin 1944.
Gantner, J.: Romanische Plastik. 3. Aufl. Wien 1948.
– Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. 1 und 2. Frauenfeld 1936 u. 1947.

Gerke, F.: Der Tischaltar des Bernhard Gilduin in Saint Sernin in Toulouse, in: Forsch. der Akad. d. Wiss. Mainz (1958). Wiesbaden 1958.
Gößmann, M.E.: Die Verkundigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters. Diss. München 1955.
Hamann, R.: «Deutsche und Franz. Kunst im Mittelalter». Südfranz. Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland. Marburg 1923.
– St. Gilles. Die Abteikirche und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin 1955.
Hauser, A.: Sozialgeschichte der mittelalterlichen Kunst. in: rde, Hamburg 1957.
Horn, W.: Die Fassade von St. Gilles. Diss. Hamburg 1937.
Hoving, T.: Italian Romanesque Sculpture, in Metrop. Mus. Bull. 1965, pp. 345 sq.
Jahn, J.: Die Stellung des Kunstlers im Mittelalter, in: Festgruß fur Dr. h.c. E. Trautscholdt 1962, p. 15–28. (Abdruck aus: Festgabe für Fr. Bülow), Berlin 1959, p. 151–168.
Jantzen, H.: Ottonische Kunst, München 1947.
Jullian, R.: L'Eveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord, Paris 1945.
– Les sculpteurs romans de l'Italie septentrionale, Paris 1952.
«Karl der Große»: Kath. der Europaratausstellung Aachen 1965 (1. Auflage).
Kluckholm, E.: Die Bedeutung Italiens für die Romanik in Deutschland, in: Marburger Jb. f. Kunstwiss. Bd. 16, 1955.
Knoptli, A.: Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, Bd. I: Von der Karolingerzeit bis Mitte des 14. Jhs., Konstanz-Lindau 1960.
Koseleff, O.: Die Monatsdarstellungen in der Plastik des 12. Jh. Diss. Marburg 1934.
Krautheimer, R.: Introduction to an Iconography of Medieval Architecture, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, 1942, pp. 1 sq.
– San Nicola in Bari und die apulische Architektur des 12. Jhs., in: Wiener Jb. für Kunstgeschichte, IX, 1934, pp. 5 sq.
Krautheimer-Heß, T.: Die figurale Plastik der Ostlombardei von 1100 bis 1178 in: Marburger Jb. f. Kunstwiss., IV, 1928, pp. 231–307.
– «Nicolaus» in: Thieme-Becker Künstlerlexikon, Bd. 25, 1931.
– The original Porta dei Mesi and the Art of Niccolò, in: XXVI AB, 1944, pp. 152–174.
Künstle, K.: Ikonographie der christlichen Kunst, 2 Bde., Freiburg/Br. 1928.
Lavagnino, E.: «L'Arte Medievale» in Storia dell'Arte classica e italiana, II, Torino 1960.
«L'Art roman en France»: Flammarion, Paris 1961.
Lehmann-Brockhaus, O.: Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jh. in: Jb. d. Hertziana, VI, 1942/4, pp. 257–423.
L'Orange, H.P. – Dyggve, E. – Torp, H.: Il tempietto di Cividale in: Atti del 2° congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (1952), Spoleto 1953, p. 75–113.
Magni, M.C.: L'architettura romanica comasca, Milano 1960.
Mâle, E.: L'art religieux du XIIe siècle en France, Paris 1922.
– Le Mont-Saint-Michel (1906) in: «Art et Artistes au Moyen Age», Paris 1927, pp. 160 sq.
Malladra, A. und Ranieri, G.E.: La Sacra di San Michele, Turin 1907.
Mallé, L.: Le arti figurative in Piemonte, in: «Storia del Piemonte», Torino 1960.
Medri, G.: La scultura a Ferrara, in Deputazione Prov. Ferrarese di Storia. Patria, Atti e Memorie, N.S. Vol. 17, Rovigo 1957.
Mesplé, P.: Toulouse, Musée des Augustins: Les Sculptures romanes. 5. Inventaire des collections publiques fr. Paris, Ed. des Musées Nationaux. Palais du Louvre. 1961.
Messerer, W.: Das Relief im Mittelalter, Berlin 1959.
– Romanische Plastik in Frankreich, Du Mont. Dokumente Reihe I, Köln 1964.

Monteverdi, A.: Lingua italiana e iscrizione Ferrarese in: «Atti del VIII congresso internazionale di studi romanzi (1956), Firenze 1959. Vol. II, Parte I, pp. 299–310.
Neuß, W.: Ein Meisterwerk der Karolingischen Buchkunst aus der Abtei Prüm in der Bibl. Nacional zu Madrid, in: Spanische Forschungen, 1. Reihe, Bd. 8, 1940, pp. 37–64.
– Eine Karolingische Kopie antiker Sternzeichen-Bilder im Codex 3307 d. Bibl. Nacional zu Madrid, in: Zs. des dt. Vereins für Kunstwiss., 8, 3/4, 1941, pp. 113–140.
Olivero, E.: Architettura religiosa preromanica e romanica nell'arcidiocesi di Torino, Torino 1941.
Palol, P. de: Une broderie catalane d'époque romane: La Genèse de Gerona, in: Cahiers Archéologiques 8, 1956, pp. 177 sq. und 9, 1957, pp. 218 sq.
Panofsky, E. – Saxl, F.: Classical Mythology in Medieval Art, in: Metropol. Mus. Studies, Vol. IV, Part 2, 1932–33. p. 233.
Porter, A. Kingsley: Lombard Architecture, 4 vols. New Haven 1917.
– Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, 10 vols. Boston 1923.
– Romanische Plastik in Spanien, 2 Bde. München – Florenz 1928.
Réau, L.: L'iconographie de l'art chrétien, 6 vols. Paris 1955–1959.
Reinhardt, H.: Das Basler Münster, Basel 1926.
Reinhardt, H. et Fels, E.: Les églises-porches carolingiennes et leur survivance dans l'art roman, in: BM 1933, p. 331–365, und BM 1937, pp. 427–469.
Reinhardt, H.: La cathédrale de Reims, Paris 1963.
Rapetti, A.: Guida al Duomo di Piacenza, Piacenza 1901.
Robb, D.: Niccolò, a North Italian Sculptor of the Twelfth Century in: AB, XII, 1930, pp. 374–420.
– The Iconography of the Annunciation in the 14th & 15th century. AB, XVIII, 1936, pp.480–526.
Romanini, A.M.: Die Kathedrale von Piacenza. Der Bau des 12. und 13. Jahrhunderts, in: ZKG, 17, 1954, pp. 129–162.
– Contributo alla conoscenza del romanico piacentino. Un gruppo di chiese inedite del XI e XII secolo in: Palladio, II–III, 1951, pp. 78 sq.
Rorimer, J. J.: The Cloisters, Kat. of Metrop. Mus. of Art, New York 1963[3].
Roscher: Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie Bd. VI, Nachträge 1924–1937: (Boll-Gundel: Sternbilder, Sternglaube und Sternsymbolik bei Griechen und Römern.)
Salmi, M.: La scultura romanica in Toscana, Firenze 1928.
– Maestri comacini e maestri lombardi, in: Palladio, III, 1939, p. 60.
Salvini, R.: Rezension von De Francovich, «Antelami» in: Rivista d'Arte XXIX, 1954, p. 214.
– Wiligelmo e le origini della scultura romanica, Milano 1956.
– Un inedito di scultura romanica picentina, in: Arte Antica e Moderna, 1959, No 8, pp. 1–13.
– Il chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia, Palermo 1962.
– «Nicolaus» in: Enciclopedia Universale dell'arte, Bd. IX, 1963, p. 929.
Sanpaolesi, P.: La facciata della Cattedrale di Pisa, in: Riv. dell'Ist. Naz. d'Archeologia e Storia d'Arte, n.s. V/VI, 1956/57, pp. 248–294.
Sheppard, C.: The iconography of the cloister of Monreale, in: AB, XXXI, 1949, p. 169.
– The Westdoor of the Cathedral and the Eastdoor of the Baptistery of Pisa. A question of dates, in: Gaz. des Beaux-Arts, juillet-août, 1958, p. 5–22.
– Romanesque Sculpture in Tuscany. A Problem of Methodology in: Gaz. des Beaux-Arts, sept. 1959, pp. 97–107.
Sauer, J.: Symbolik des Kirchengebäudes, Freiburg 1942[2].
– Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. X, Freiburg 1938.
Saxl, F.: Verzeichnis der astronomischen und mythologischen Handschriften des lateinischen Mittelalters. I, II, Heidelberg 1915/27, (Röm. Bibl./Wien) III, 2 Bde. London 1953 (Engl. Bibl.).
– Lectures I u. II, London 1957.

Schramm, P.E.: Sphaira-Globus-Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis Elizabeth II, Stuttgart 1958.
Silvagni, A.: Monumenta epigraphica christiana saeculo XIII antiquiora. 4 Bde. Rom 1943.
Stern, H.: Notes sur les mosaïques de pavement mediévales en France, in «Stucchi e mosaici altomedievali, in: «Atti dell'ottavo congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo (1959), I, Milano 1962, p. 273–283.
Swarzenski, H.: «A masterpiece of Lombard sculpture», in: Bull. of the Boston Mus. of Fine Arts, LVII, 1959, pp. 64 sq.
Thiele, G.: Antike Himmelsbilder: Mit Forschungen zu Hipparchos, Aratos und seinen Fortsetzern und Beiträgen zur Kunstgeschichte des Sternhimmels. Berlin 1898.
Toesca, P.: Pittura e Miniatura nella Lombardia. Milano 1912.
– Storia dell'Arte Italiana, I, «Il Medioevo». Torino 1927.
Valery-Radot, J.: Notes sur les chapelles hautes dédiées à Saint Michel, in: BM, 88, 1929, pp. 453 sq.
Venturi, A.: Storia dell'Arte italiana, II u. III. Milano 1902/1903.
Verzone, P.: L'architettura romanica nel Vercellese. Vercelli 1934.
– L'architettura romanica nel Novarese, 2 Bde. Novara 1935/1936.
Vitzthum, G. u. Volbach, W.F.: Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, HB Kunstwiss. Potsdam 1924.
Vöge, W.: Der provinzalische Einfluß auf Italien und das Datum des Arler Porticus, in: Rep. für Kunstwiss. 1902.
Wackernagel, N.: Die Plastik des XI. u. XII. Jhs. in Apulien, Leipzig 1911.
Wagner-Rieger, R.: Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik, 2 Bde. Graz, Köln 1956.
Webster, C.J.: The Labors of the Months in the Antique and Medieval Art to the End of the Twelfth Century, Princeton 1938.
Wettstein, A.: Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie, Genf 1960.
Wulff, O.: Altchristliche und byzantinische Kunst, 2 Bde. HB der Kunstwiss. Berlin 1918.
Zarnecki, G.: The Early Sculpture of Ely Cathedral, London 1958.
Zimmermann, M.G.: Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter, Leipzig 1897.
Zinner, E.: Verzeichnis der astronomischen Handschriften des deutschen Kulturgebietes, München 1925.
– Der Sternenmantel Kaiser Heinrichs, Bamberg 1939.

ANMERKUNGEN

1. Robb, Niccolò, pp. 374–420.
2. Krautheimer-Heß, Niccolò, pp. 152–174.
3. Für Verona, Dom: Arslan, Arch. Verona, pp. 99 sq. und S. Zeno: Ders. pp. 183–210. Arslan, Scult. Verona, pp. 93–144. Für Ferrara: G. Medri: La Scultura a Ferrara, in: Dep. Prov. Ferrarese di Storia Patria, N.S. 17, Rovigo 1957.
4. Robb, Niccolò, pp. 374–382. Krautheimer-Heß, Ostlombardei, p. 258.
5. Salvini, um inedito, p. 1–13.
6. Bonioli, C.: L'architettura romanica in Val di Susa, in: L'Arte, I, 1948, pp. 8–34.
7. Porter, LA, III, pp. 335 sq. Wagner-Rieger, I, pp. 124–128 mit ält. Lit., Jullian, Sculp. Romans, VI, Pl. XLI, XLII, Ders.: L'Eveil, p. 112, Crichton, G.H.: Romanesque sculpture in Italy, London 1954.
8. s. Anm. 13/14 (Geschichte).
9. Gaddo; nach Abschluß der Arbeit erschienen: Debove, Guido, La Sacra di San Michele in Val di Susa, in Arte Lombarda, X, 1965 p. 11 sq.
10. Bernardi, p. 9–29, Tav. I–VIII.
11. Bernardi, Tav. VI–VIII mit Lit. und Kommentar.
12. Surio Clemente und J. Apponio, s. Gaddo, Abb. 10/11.
13. *Archive und Quellenvorschriften.*

    A. Die Archive des Klosters wurden im 16. Jh. nach Giaveno, ein kleines Städtchen, eines ihrer Besitztümer, nicht weit von der Abtei, in Zeiten großer Gefahr evakuiert und die meisten Mönche zogen mit. So blieben bis nach dem 2. Weltkrieg die Dokumente im «Archivio della Collegiata e del municipio di Giaveno». Von dort kam ein Teil an das «Archivio arcivescovile di Torino» und an das «Archivio reunite di Stato in Torino». Diese sind alle zugänglich. (Stand im Juni 1964.)

    B. Für die Gründungsgeschichte der Abtei ist die Chronik (in 3 Exemplaren erhalten) und 2 Biographien zweier Äbte, die vom Mönch Guglielmus in der Zeit zwischen 1070 und 1100 geschrieben wurden.

    Aus Mellana, 1940, p. 143.

    I. *Chronik der Sagra.* 3 Exemplare.

    A. darin enthalten: *VATICAN.* Vita Benedicti II. Willelmi Monachi Historia «Clusini coenobii».

    B. *M.S. Baluziano.* Fragmentae vitae S. Benedicti abatis primi clusini coenobii, auctore Willelmo monacho.

    C. M.S. Torinese (aus Archivio Torino).

    Ed. Provana: M.H. P. Script, Vol. III.

    Kopie nach Provana des 15. Jh.

    Vita Benedicti *fehlt.*

    II. Vita S. Giovanni Vincenzo. Archivescovo di Ravenna. «Sancti Johannis Ravenatis archiepiscopus Ravenatis ecclesias vita. Ed. Muratori. R. It. Script, Vol. I. *nach* Chronik und *Vor* 1154 (als Grab n. S. Ambrosio verlegt wird).

    III. Vita Benedikt II, abate della Chiusa. «Venerabilis Bened. clusinis abbatis vita.» Von Guglielmo, Amtzeit des Abtes Ermengardo (1091–1095).
14. Hauptwerke der Historiker des 19. und 20. Jh.: s. *Bibliographie:* 1. Historische Schriften über die Abtei Sagra di San Michele und Zusammenfassung der Geschichte bei *Gaddo*, 1935 [1], 1958 [2] und *Bernardi*, p. 9–29 (in diesem Band noch Vezzolano und Staffarda behandelt).

15. Lit. Zu Michaelskult bei: Baum, J.: Eine nordische Statue des Hl. Michael, in: Jahresbericht des Schweiz. Inst. f. Kunstwissenschaft, (1964), Zürich 1965, pp. 42–52 speziell: pp. 42/43.
16. E. Mâle: Art et Artistes au Moyen Age, Paris 1927, p. 160, Kapitel: Le Mont Saint-Michel: Abdruck eines 1906 erschienenen Artikels und Rez. des Buches von Gout: Le Mont Saint-Michel.
17. Pavia, Monza, Lucca, 5. Jh.: Milano, Piacenza, Genova, Ravenna, Perugia, Spoleto.
18. s. Fels, E. & Reinhardt, H.: Les églises-porches carolingiennes et leur survivance dans l'art roman, in BM, 1933, pp. 331–365 und BM, 1937, pp. 427–469. Reinhardt, H.: La cathédrale de Reims, Paris 1963, pp. 34/35.
19. Gaddo, p. 12.
20. Auch andere östliche Heilige, wie Habakuk, wurden in anderen Kirchen des Susatales verehrt. Das Predigen dieser Mönche war überall dort möglich, wo nach Gregor d. Gr. die römische Kirche Besitztümer hatte. Später wurden die Länder von den Langobarden beschlagnahmt.
21. Gaddo, pp. 12–40. Rekonstruktion der verschiedenen Baustufen, aber ohne Bauuntersuchung.
22. Die Aufrechterhaltung des Michaelkultes durch die Langobarden ist noch durch zwei Kirchen des Susatales bezeugt, die den besonders von Langobarden verehrten Heiligen Petrus und Ambrosius geweiht sind: die beiden Städtchen S. Pietro und Sant'Ambrogio am Fuße der Sagra di San Michele.
23. s. Anm. 13.
24. Zitiert bei Bernardi, p. 17 (Ed. Provana, Claretta, Savio).
25. s. Anm. 14.
26. Auf seinem Grabstein in der Kirche Sant'Ambrogio unterhalb der Sagra, welcher 1154 unter Abt Stephan errichtet wurde, wird er als Eremit auf dem Monte Caprasio, als Schüler des Hl. Romuald, später als Bischof, dann als Eremit auf dem Monte Pirchiriano genannt. s. auch «Vita S. Johannis Ravennatis» vom Mönch Guglielmus (ca. um 1100 geschr.).
27. s. San Michel de Cuxa: Lit. Rorimer, JJ.: The Cloisters, Mus. of Art. New York, 3. Ed. 1963, und Conant, K.: Carolingian and Romanesque Architecture, Pelican History of Art, 1959, p. 48, n. 4.
28. Die Vallambrosaner führten unter Petrus Damiani (1072 gest.) die Reform weiter und ihr Kloster im Arnotal wurde zum Zentrum der Klosterreform in Mittelitalien. Eine ähnliche Bewegung wurde durch den Calabresen Nilus (1005) in Süditalien hervorgerufen.
29. Camaldulenser: nach Camaldoli im Apennin, 1012 gegr. s. Schnitzer, J.: Peter Delphin, General des Camaldulenserordens (1444–1525), München 1926, p. 1–22.
30. Bibliographie zu Wilhelm von Volpiano: s. Chiovenda, B.C.: L'Ambone dell'Isola di San Giulio, Rom 1955. In der einen Figur wird das Porträt des Wilhelm erkannt; auch Focillon, H.: L'An Mil, Paris 1952, pp. 76 sq.
31. Mayol hatte schon 973 im Kloster San Michele in Locedio Wilhelm und auf der Sagra Johannes kennengelernt, als er auf der Heimreise 969 auf dem Paß des Moncenesio von den Sarazenen gefangengenommen wurde.
31a. s. Focillon, H.: L'An Mil, Paris 1952, p. 107–134. Overbeck, F.: Vorgeschichte und Jugend der mittelalterlichen Scholastik, Basel 1917, pp. 162–167.
32. Stephan verläßt die Sagra, um das Amt des Abtes von Cluny zu übernehmen.
33. s. Karte bei Gaddo, p. 28.
34. Ital. zitiert bei Bernardi, p. 27.
35. Rosminianerkongregation, von Rosmini gegründet, s. Gaddo, pp. 41 sq.
36. Die Kenntnis der Bibliothek zur Zeit Benedikt I, ist durch Ademario di Chavannes überliefert. s. Ademari Cabannensis Epistola de Apostolatu S. Martiali. A. Mabillon O.S.B. + IV

p. 717, Migne P. LCXLI col. 87 zitiert bei Mellana, 1940. Dies wird bei der Besprechung einiger ikonographischer Probleme nochmals von Wichtigkeit sein. Nachforschungen in den Torineser Bibliotheken und Archiven blieben soweit ergebnislos, als von keinen der dort vorhandenen Handschriften die Herkunft aus der Sagra di San Michele bezeugt ist. Das gleiche negative Ergebnis von anderen Bibliotheken. Da man aber von vielen Hs. den Herkunftsort nicht mehr kennt und viele auch nicht bearbeitet sind, könnten möglicherweise doch einige noch vorhandene aus der Bibliothek dieses Klosters stammen.

37. Vor allem durch Gaddo versucht worden.

38. Die erste grundlegende Restaurierung des ganzen Komplexes ist *A. D'Andrade*, dem großen Architekten und Denkmalpfleger des Piemont zu verdanken. Er hat die fast völlig verfallene Kirche wieder hergestellt, die barocken Zutaten, speziell das Tonnengewölbe des 17. Jh. entfernt, Teile der Klostergebäude wieder hergerichtet, die Aufgänge und Substruktionen erneuert, Ausgrabungen in der Kirche selbst gemacht und dabei die Fundamente eines älteren Baues gefunden. Seine Funde wurden in *Alfredo D'Andrade:* Relazione dell'Uffizio Regionale per la conservazione dei Monumenti del Piemonte I, 1883–91, «Sagra di San Michele» p. 26 sq. veröffentlicht. Auf seinen Ergebnissen fußen die ganzen Hypothesen, welche die Baubefunde und historische Begebenheiten zu einer Baugeschichte vereinen. Auch zahlreiche Zeichnungen und Pläne sind in der Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte, Torino, aufbewahrt. *D'Andrade:* s. Bernardi, M. e Viale, V.: Alfredo D'Andrade: la vita, l'opera et l'arte, Torino 1957. Auf seinen Ergebnissen fußen die ersten architektonischen Schlüsse anderer Forscher: Porter, LA, III, pp. 344 sq., Bonioli, C. op. cit. Anm 6. Wagner-Rieger, I, pp. 124 sq. Fig. 19, Taf. XXI, Abb. 41. Wichtig vor allem für Grundrisse, Längs- und Querschnitte, ist die neueste Abhandlung, die nach Abschluß dieser Arbeit erschien: Guido Debove, La Sacra di San Michele in Val di Susa, in Arte Lombarda, X, p. 11 sq.

39. Nach alten Plänen von D'Andrade scheinen sie schon in dieser Form vorhanden gewesen zu sein, jedoch für romanischen Bau sehr ungewohnt.

40. Da dieser Teil ganz neu ist, bestände die Möglichkeit einer falschen Rekonstruktion, denn in Analogie zu anderen oberitalienischen Pseudobasiliken dieser Zeit wäre ein Einheitsdach wahrscheinlicher (s. Sant'Ambrogio, Mailand) oder ein Obergaden.

41. Wagner-Rieger, I, p. 125 sieht diesen Bauunterbruch nicht, sondern nennt es ein Variieren durch Stützenwechsel und abwechselnde Benützung von Spitz- und Rundbogenarkaden. Auch Plastik zeigt offensichtlichen Bruch.

42. Analogie zu Vorkirche bei Neubau des Domes von Modena, um eine Altarstelle während der Erneuerung des Chores trotzdem aufrechterhalten zu können. s. Frankl, F.: Der Dom in Modena, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1927 und Salvini, Wiligelmo, p. 101. Auch Dom von Piacenza, s. Romanini, Dom Piacenza, p. 129–162.

43. Wagner-Rieger, I, p. 125.

44. Auch ursprünglich bei Chiaravalle Milanese niedrige Wölbung s. Wagner-Rieger, I, pp. 44/45. Chiaravalle muß im ersten Plan eine Querhaus- und Mittelschifftonne besessen haben, eine von Anfang an benützte Wölbungsart bei den Zisterziensern an ihren burgundischen Bauten, was auch von den Quertonnen, von z.B. Tournus herzuleiten wäre. Somit wäre eine Raumwirkung erzeugt, die für diese oberitalienischen Zisterzienserbauten entscheidend ist, und in Kreuzrippengewölben dann zu querrechteckigen Gewölben weiterführt, wie in Morimondo und der Sagra. (Wagner-Rieger I, p. 87. Daten: beg. 1134/36, Klosteranlage beg. 1141–1158, Kirchenbau beg. 1182–1186, 1296 fertig. Morimondo, um 1135 begonnen, wird erst Ende des 12. Jh. beendet und wird zum Prototyp für den rein frühgotischen Bau, was sich auch in seiner Plastik zeigt. Deshalb kann Morimondo nur im Gesamtplan der Sagra als Vorbild dienen, in der Ausformung nicht.)

45. Auch Rivolta d'Adda, Dat. schwankt zwischen 11. und Mitte 12. Jh. auch Sta. Fede Cavagnolo Po, im Anschluß an St. Foi de Conques: Pilgerkirchen-Typus.
46. Acerenza, Venosa und Anversa: Süditalien. Sant'Antimo (Siena) und S. Maria al Pié di Chienti in Mittelitalien.
47. Es wäre allerdings möglich, daß die heute funktionslosen Wandvorlagen in der Apsis ursprünglich für eine Unterteilung bestimmt waren, deren Form allerdings fraglich bleibt. Ein annähernd vergleichbares Beispiel könnte man etwa in der Ostapsis von S. Pietro in Civate sehen.
48. Wagner-Rieger, I, p. 127.
49. So ist es unnötig von Romanini, Dom Piacenza, p. 147 für die Stützenform des Piacentiner Doms Einflüsse normannischer Bauten zu suchen (z.B. Bernay).
50. Morimondo beg. 1134/35, Piacenza, Dom 1122 beg. Angoulème: 1105/08 beg. –1140ff.
51. Gleiche Schlußfolgerung bei Chierici, U.: Il restauro della cripta della Sagra di S. Michele in Val di Susa, in: Atti del IV convegno nazionale die Storia dell'architettura, Milano 1939 pp. 251–259.
52. Gaddo, p. 10: Nördl. Apsis: Byz./Langob. 6/7. Jh. Südl.: San Giovanni Vincenzo-Kapelle, kurz vor 1000, Mittlere: Hugo de Montboissier, um 1000.
53. Mündlicher Hinweis von H.R. Sennhauser.
54. Es darf trotzdem angenommen werden, daß die ersten Eremitenkapellen auch an dieser Stelle standen, aber zu Gunsten der ersten Klosterkirche weichen mußten (um 1000).
55. s. Grundriß von 1907: die eingezeichnete erste Kapelle stimmt nach den letzten Ausgrabungen von Chierici (1939) nicht mehr.
56. Vgl. De Bernardi-Ferrero, D., s. Anm. 60.
57. Für die ältere Forschung ist dieser Bau der 4. Bau. Die 3 Kryptenräume sind die ersten Eremiten-Kapellen.
58. Gaddo, p. 50. nach L. Arioli.
59. D'Andrade, op. cit. Anm. 37: Mitte 12. Jh. Gaddo, p. 49 und Malladra-Ranieri, op. cit. Anm. 14: 10. Jh. Porter, LA, III, p. 145: ca. 1100, Bernardi, p. 9: ca. 1100.
60. De Bernardi-Ferrero, D.: L'architettura romanica nell'arcidiocesi di Biella, Torino 1959, pp. 34 sq. Nr. 4 Abb. III–V, XI, Fig. 9–11.
61. Die Laterne ist für Biella noch umstritten und bleibt auch hier eine Hypothese. Baptisterium in Lenno (Como) mit Laterne: dat. zw. 2. H. 11. Jh. – 12. Jh. s. Magni, M.C.: L'architettura romanica comasca, Milano 1960, Abb. 65 und Florenz, Bapt.: Laterne 1150 dat., s. Horn, W.: Das Florentiner Baptisterium, in: Mitt. Inst. Florenz, V, 1938, p. 100–151.
62. Krautheimer, R.: Introduction to an iconography of medieval architecture, in : Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, 1942, pp. 1 sq. Bandmann, G.: Bauformen des Mittelalters, 1949, p. 26/27. Ders.: Zur Bedeutung der romanischen Apsis, in Wallraf-Richartz Jb. 15, 1953, pp. 28–40. St. Michael in Fulda, Friedhofskapelle als Zentralbau neben der Basilika St. Peter und Paul. Sto. Stefano Rotondo: Vor 482 geweiht, s. Wulff, O.: in Hdbuch d. K'wiss. Abb. 240, pp. 239/48/75/341. Auch direkt an Apsis angeschlossen: S. Bénigne in Dijon s. CA 1928, pp. 16 sq.
63. Neuvy St. Sépulcre, s. BM 1931, p. 91 sq. und St. Michel d'Entraigues (Angoulème), s. BM 1936. Konstanz, St. Mauritius unter Bischof Konrad (934–75), der drei Reisen nach Jerusalem machte, Reichenau; Reliquien des Hl. Kreuzes erworben durch Walafried. s. Knöpfli, A.: Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, I, Konstanz 1960, 190/192 n. 412 pp. 433sq.
64. Sto. Stefano in Bologna: San Sepolcro in Parma und San Sepolcro in Piacenza, 938 gegr., aber nicht mehr in mittelalterlicher Form erhalten.
65. Heute nicht mehr feststellbar, da die Klostergebäude stark verbaut sind.

66. Zodiakus-Portal: Literatur vor 1930: Venturi, Storia Arte, III, p. 123, Fig. 102/103. Porter, LA, III, pp. 344 sq. Toesca, Medioevo, p. 763, 889. Krautheimer-Heß, T. Ostlombardei pp. 295–8. Krautheimer-Heß, T. «Nicolaus» in Thieme-Becker, 25, 1931.
67. Robb, Niccolò, pp. 374–382.
68. *Lit. seit 1930* (gleiche Meinung wie Robb:) Arslan, Arch., Verona, pp. 99 sq, pp. 18 sq. Ders.: Scult. Verona pp. 93 sq. Crichton, Romanesque sculpture in Italy, London 1954, pp. 24 sq. De Francovich, Antelami, p. 18, n. 1, p. 14 n. 14. Mallé, L. Le arti figurative in Piemonte in: Storia del Piemonte, Torino 1960, p. 55, Abb. 49/50. Salvini: Wiligelmo, p. 36. Salvini, R.: «Nicolaus» in EUA, XI, 1963.
69. Krautheimer-Heß: Niccolò, pp. 166 sq. Jullian: L'Eveil, pp. 111/12 Ders.: Sculp. Romans, p. VI, Pl. XLI, XLII.
70. Ob die Äußerste, auf der Südseite, ursprünglich eine plastische Dekkration besaß, ist möglich, da eine rauhe eingeschnittene Furche in der Breite eines Reliefbandes vorhanden ist, in die ein Band wohl eingepaßt gewesen sein mag. Hingegen diente sie auch möglicherweise als Dachansatz für den bis ins 20. Jh. geschlossenen Raum, wo heute die Aussichtsterrasse ist.
71.

	Ost	West	
Länge von Reliefseite	2,11 m	2,10 $^1/_2$ m	Abschluß
Länge des ganzen Blocks	2,37 m	2,36 $^1/_2$ m	bei West klar
Breite	0,17 m		Ost: Bruch

72. S.I. = Westseite, Seite II = Ostseite.
72a. S. Anm. 182.
73. Alle Friesmotive lassen sich in ihrer Grundform letzten Endes auf die Antike zurückführen, aber die vorigen sind durch die Geometrisierung schon so abstrahiert, daß ihre Wurzel eher in der Völkerwanderungskunst, hier speziell in der langobardischen, zu suchen sind.
74. Schon Porter, LA, III, p. 355, hingegen Robb, Niccolò, p. 381: «A number of elements in the sculpture suggest that it did not always occupy exact position in which it is now found .. Be as it may, there can be no doubt that the portal as a whole dates from one period and that it was the concept of one mind.» Spätere Forschung von ihm übernommen.
75. Raeber, R.: La Charité-sur-Loire, Bern 1964. p. 110.
76. Gantner, Rom. Pl., p. 105, Reinhardt, H.: Das Basler Münster. Basel 1926.
77. Malladra-Ranieri: op. cit. Anm. 14, versucht ein Programm aufzustellen, das wenig überzeugt. Er interpretiert die Kapitelle als die 7 Todsünden.
78. Modena, s. Salvini, Wiligelmo, Abb. 23.
78a. s. Salvini, Wiligelmo, Abb. 106.
79. Heute Mus. Civ. Como, s. Jullian, Sculp. Romans, Pl. XXIX fig. 1.
79a. s. Salvini, Wiligelmo, Abb. 113, 114.
80. Jullian, Sculp. Romans, Pl. XXV.
81. Jullian, Sculp. Romans, Pl. XXXVI.
82. z.B. Torri (Siena) s. Salmi, M.: La scultura romanica in Toscana, Firenze 1928, Arles, Moissac, s. Messerer, W.: Romanische Plastik in Frankreich, Köln 1964, pp. 103 sq.
83. Gaddo, p. 49.
84. s. Arslan, scult. Verona, pp. 139 sq.
85. S. II: Hydra. Ara. Nothivs. Cetvs. Centavrvs. Eridanvs. Pistrix. Anticanis. Canis. Lepvs. Orion. Deltoton. Pegasvs. Delfinvs . . . . . (zwei Namen fehlen). S.I.: Chapricornvs. Sagitarivs. Scopivs. Libra. Virgo-Leo. Cancer. Gemini. Tavrvs. Aries. Pisces. Aqvarivs.
86. «Ihr seht Blumen mit Tieren vermischt.» S. II. obere Hälfte. Andere Inschriften beziehen sich auf den Betrachter, nicht auf das Dargestellte.

87. Zahlensymbolik: s. Sauer, pp. 66–67.
88. In der Apokalypse kreisen 12 Sterne um das Haupt Mariae. Am Hauptportal von Modena stehen 12 Propheten für die 12 Apostel in den inneren Türlaibungen ein, Salvini, Wiligelmo, Abb. 17–22.
89. In Handbüchern der Ikonographie nicht berücksichtigt. s. Mâle, XIIe siècle, pp. 315 sq. «Universum» bei Honorius von Autun (12. Jh.) schon christlich interpretiert, bei Isidorus von Sevilla (7. Jh.) reine naturwissenschaftliche Beschreibung.
90. Für Ara; als Altar, Herakles als Stärke, Deltoton = Dreieck – Dreieinigkeit, Navis = Arche Noah, Adler = Stärke, Evangelistensymbol, Centaurus = Sinnbild des Bösen (n. Bernheimer, Rom. Tierpl. p. 144). Orion als Jäger = Erde, Fische = Meer.
91. Die französischen Beispiele bei Koseleff, O.: Die Monatsdarstellung in der Plastik des 12. Jh. Diss., Marburg 1934, Katalog: pp. 77–81. Am Anfang des 12. Jh.: Tierkreis zusammen mit Monatsdarstellungen, dann seit Beginn der Gotik getrennt.
92. Webster, J.C.: The Labors of the months in the antique and medieval Art to the end of the twelfth century, Princeton 1938. gute Lit. und Discussion. In Gotik Weiterentwicklung zu den «Livres d'Heures» des 13./14. Jh.; Porter, LA, I, pp. 354 sq. Réau, I, p. 145.
93. Piacenza, Dom, Mittelportal: heute Rekonstruktion des 19. Jh., Abb. bei Robb. Niccolò, pp. 382/385. Abb. 20/32/33/34.
94. S. Zeno, Portal (1139) (Nicolaus), Modena Dom, Porta della Pescheria; Parma, Baptisterium (Antelami) Cremona Dom; Ferrara; Venedig San Marco; Lucca Duomo; Pisa Baptisterium; Perugia Fonte Maggiore; Trani; Arezzo S. Maria della Pieve; Foligno.
95. Mithrasreliefs: Modena, Mus. Estense, Karlsruhe Landesmuseum, Abb. Saxl, Lectures, II, Pl. 20b, I, pp. 13–44. s. auch andere romanische Plastiken, die sich an Antike anlehnen: Jagdfries vor St. Ursin, Bourges von antikem Sarkophag in St. Déols (Indre) direkt inspiriert. Auch für Genie des Wiligelmus an Modena Dom. Antike Genie (heute Museo Estense).
96. Chronographer von 354 durch Furius Dionysius Filoculus, Original verloren, nur in Kopien seit 9. Jh. erhalten. s. Diringer, D.: The Illuminated Book. Its History and Production, London 1955, p. 57.
97. Zarnecki, G.: The early sculpture of Ely cathedral, London 1958. Fand für Zodiakus-Médaillons an Portal der Kathedrale von Ely, das direkte Vorbild in einer Kalenderillustration, Abb. 82. (Cambridge St. John's College Calendar, Ms. B. 20. Fol. 2v, dat. 1120.) Hier wurde nur ein Teil der Tierkreisbilder in die Plastik übernommen, obwohl das Vorbild vollständig war.
98. *Monatsdarstellungen auf Fußbodenmosaiken.* Aosta, Kathedrale: Annus, Paradiesesflüsse, Winde, Monatsdarstellungen, Chimaira, Einhorn (12. Jh.), San Savino, Piacenza (Krypta), Otranto Kathedrale (1163–1166), S. Prospero in Reggio Emilia (1187–1210), San Benedetto Po. (12. Jh.) Lit. Toesca, Medioevo, pp. 1081 sq, Otranto: s. Du-Atlantis, Okt. 1965.
99. Ivrea (10. Jh.) aus Kathedrale, heute in Wand des Seminars: «Artes Liberales». Torino, aus San Salvatore (alter Dom; heute Mus. Civ.): 3 Winde, Ozean, Glücksrad (nach Isidor von Sevilla); Vercelli (heute Mus. Civ.) 1040: Judith und Polyfermus, Monstra. (Abb. bei Verzone, Vercelli.) Acqui (Mus. Civ. Torino) 1067 dat. (Lit. Olivero, E.: Architettura religiosa preromanica e romanica nell'arcidiocesi di Torino, Torino 1941.)
100. Porter, LA, III, p. 360, Princeton Art Index: neben Sagra di San Michele einziges anderes Beispiel unter «constellations» (außer Zodiakus). In Handbüchern unbekannt. Toesca, Medioevo, pp. 1082, 1138 n. 25, andere Mosaikfragmente in Mus. Civ. (Pal. Visconti) Pavia.
101. Toesca, Medioevo, pp. 1081 sq., Balducci, H.: Il grande mosaico della chiesa di San Columbano di Bobbio, Pavia 1935.
102. Verzone, Novara, pp. 69 sq. Fig. 94.

103. Stern, H.: Notes sur les mosaïques de pavement mediévales en France, in «Stucchi e mosaici altomedievali», Atti dell'Ottavo congresso di Studi sull'arte dell'alto medioevo, 1959, Milano 1962, pp. 273–283. Auch nach Koseleff, op. cit. Anm. 91, Katalog, pp. 77–83: Moissac, Lyon, Autun, Tournus, St. Denis, St. Omer, Verdun, Théromane. Köln, St. Gereon (s. Clemen, P.: Die romanische Malerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, p. 132 sq.) (mit Zodiakus, David und Goliath, Samson).

104. Mâle, XIIe siècle, pp. 318 sq. aus Beschreibung des 16. Jh. bekannt. De Francovich, Antelami, pp. 229 sq. n. 420–541 kennt die franz. Bsp. nicht, und sieht deshalb Einfluß der ital. Mosaiken mit Zodiakus und Monatsdarstellungen auf franz. Plastik.

105. De Palol, P.: Une broderie catalane d'époque romane: La Genèse de Gerona, in: Cahiers Archéologiques, 8, 1956, pp. 177 sq. und 9, 1957, pp. 218 sq. deutet diese Figuren aber nicht als Sternbilder.

106. Eisler, R.: Weltenmantel und Himmelszelt, I, München 1910, pp. 13 sq. Zinner, Ernst: Der Sternenmantel Kaiser Heinrichs, Bamberg 1939. Schnell, H.: Bayrische Frömmigkeit, München/Zürich 1965, Taf. 60/63. Saxl, Belief in Stars in the 12th c. in: Lectures, I, pp. 87 sq. II. Pl. 49/50. Datierung umstritten, vielleicht schon Mantel Ottos III (10. Jh.) Süditalienisch, Byzantinische Herkunft. Heutige Zusammensetzung nicht mehr original.

107. Auch hier nicht alle 36 Fixsterne, sondern nur eine Auswahl, die willkürlich ist. Eisler, op. cit. Anm. 106, p. 15: «ohne jede besondere, etwa astrologische Planmäßigkeit zusammengestellt».

108. S. Thiele, G. Antike Himmelsbilder, Berlin 1898, p. 141, n. 1. Schramm, E.P.: in Schriften der Mon. Germ. Hist. Bd. 13. 1–2, Stuttgart 1954/55, p. 334. Fichtenau, H.: Byzanz und die Pfalz zu Aachen, in: Mitteilungen für österreichische Geschichtsforschung, 59, 1951, p. 10, p.27, n. 136. In Anlehnung an den Palast Salamons (auch Löwenthron) wird er der neue David und Konstantin.

109. Schramm, E.P.: Sphaira – Globus – Reichsapfel, Stuttgart 1958.

110. Im 11. Jh. auch auf Christus- und Marien-Darstellungen als Majestas.

111. Beschreibung des Zimmers von Adèle de Blois, Anfang 12. Jh. in: «Les Oeuvres poétiques de Bandri de Bourgueil» ed. Ph. Abraham, Paris 1926, Nr. 196, p. 197. Angaben nach RR. Bezzola, Les origines et la Formation de la Littérature courtoise en Occident, 2e partie, tome 2. p. 376.

112. Auch Decken, Tische, flache Tücher (Krönungsmantel) Teppiche (Gerona).

113. Baltrusaitis, A.: L'image du monde céleste du IXe au XIIe siècle in: Gazette des Beaux Arts, 156, 1938[3], pp. 137 sq.

114. Vergleichbar etwa mit der Säule von Souvigny, wo exotische Tiere aus der Polihistor. Cap. XXXI, des Solin (zitiert: Mâle, XIIe siècle, pp. 324 sq., Fig. 189) mit Inschriften bezeichnet, in Bildfelder dargestellt werden, neben den Monatsdarstellungen auf der Gegenseite. «Ainsi la colonne de Souvigny est à la foi un calendrier et un tableau des merveilles du monde».

115. s. auch Ely, Anm. 97, dort auch Zodiakus unvollständig, obwohl genaues Vorbild bekannt.

116. Die Auswahl ist immer anders vergl. Mosaiken und Sagra.

117. s. Gantner, Rom. Pl., p. 15. « ... das Fehlen einer allumfassenden, für alles vorbildlichen Norm.»

118. D. Diringer: op. cit. Anm. 96, pp. 55 sq.: Aratus von Soli (Cilizien) (315–245 v. Chr.) hat die erste systematische Beschreibung der Himmelskörper von Eudoxos (4. Jh.) in Gedichtform umgesetzt. Boll-Gundel: Sternbilder, Sternglaube und Sternsymbolik bei Griechen und Römern, mit älterer Literatur in: Roscher: Lexikon der griech. und röm. Mythologie, Bd. IV., Nachträge 1924–37. «Astronomia e Astrologia» in EUA, 1958, II, pp. 101–148. Boll-Bezold: Sternglaube und Sterndeutung, Leipzig 1918, E. Bethe: Buch und Bild im Altertum, Wies-

baden 1945, 1964², pp. 41 sq. (Astronomie: das Lehrbild) meint, erst die lateinischen Übersetzungen seien illustriert gewesen.

119. Hipparch hat Eudoxos und Aratus ergänzt, auch Julius Hyginus (um Christi Geburt), auch Vitruv, «Astronomie» in 9, Buch V. Allen, R.H.: Starnames and their meanings, 1899, p. 17 sq.

120. s. Verzeichnis der Handschriften in: Thiele, op. cit. Anm. 108. Vor allem Leidener Germanicus Aratea Voss, 79. und der Globus Farnese (Mus. Naz. Neapel). Saxl, Verzeichnis, I. 1915: in römischen Biblioth. II, 1927: in Naz. Bibl. Wien. III, 1953: in Engl.B.-Zinner, E.: Verzeichnis in Deutschen Bibl. 1925. Neuss, W.: Ein Meisterwerk der karolingischen Buchkunst aus der Abtei Prüm in der Bibl. Nacional zu Madrid, in: Span. Forschungen, 1. Reihe, Bd. 8, 1940, pp. 37–64, und in: Zs. des dt. Vereins für Kunstwiss., 8, 4/3, pp. 113–140.

121. s. Kat. «Karl der Große», Europarat-Ausst. Aachen 1965, I. Ed. Nr. 443, 455, 479, 480, 485, 496.

122. Gregor von Tours: «De cursu stellarum», Isidor von Sevilla, «Liber rotarum», Beda Venerabilis (673–735) «De temporibus» sind nicht illustriert. 12. Jh. Honorius von Autun: «De imagine mundi».

123. Eine mögliche Erklärung für die willkürliche Auswahl an der Sagra wäre die Kopie aus einer unvollständigen Aratus-Ausgabe.

124. Trotz der Ausgaben der astronomischen Handschriften von Saxl, Thiele und Zinner (s. Anm. 120) existiert keine systematische Untersuchung und Unterteilung der verschiedenen Aratea-Fassungen, die über das genaue Vorbild für die Plastiken Auskunft geben könnte.

125. *Die 48 Sternbilder der Griechen und Römer:*

nördl. Himmel	*südl. Himmel*
1. Großer Bär (Ursus major, minor)	1. *Walfisch* (Cetus, Pistrix)
2. Kleiner	2. *Orion*
3. Drache (Draco, Serpens, Angius)	3. *Eridanus*
4. Kepheus (Cepheus)	4. *Hase* (Lepus)
5. Bootes	5. *Gr. Hund* (Canis, major)
6. nördliche Krone (Corona, Serta)	6. *kl. Hund* (Canis minor)
7. Engonasin-Herakles	7. *Argo, Navis*
8. Leier – Lira	8. *Hydra* – Wasserschlange
9. Vogel, Schwan (Cignus)	9. *Becher* (Crater, Vas)
10. Kassiopeia	10. *Rabe* (Corvus)
11. Perseus	11. *Kentaur* (Centaurus)
12. Fuhrmann	12. Lupus – Wolf
13. Schlangenträger (Serpentarius)	13. *Altar – Ara*
14. Schlange (Serpens)	14. südl. Krone
15. *Pfeil* (*Sagitta*)	15. *südl. Fisch* (Piscis) austrinus, *Notius*
16. *Adler* (*Aquila*)	
17. *Delphin* (*Delphinus*)	
18. Füllen (Equulus)	
19. *Pegasus*	
20. Andromeda	
21. *Triangel* (*Deltoton*, *Triangulus*)	

12 Zodiakuszeichen (*unterstrichen* sind die Sternbilder, die am Zodiakusportal der Sagra dargestellt wurden).

126. Gerahmt: Germanicus, Voß 79. Leiden s. Thiele, op. cit. Anm. 108, typisch für Schule von Tours; ungerahmt: engl. Cicero-Ausgaben: Vorbild für alle späteren: 9. Jh. Harley 647. Br. Mus.

127. Für die Tierkapitelle der Krypta der Kathedrale von Canterbury (Anfang 12. Jh.) ist das genaue Vorbild in einem Bestiarium der früheren Klosterbibliothek von Canterbury, heute Br. Mus., s. Zarnecki, G. und Dodwell, C.R. The Canterbury School of Illumination 1066–1200, Cambridge 1954. Auch Ely (Zarnecki, op. cit. s. Anm. 97) und Souvigny, s. Anm. 114. Aratus als Vorbild für die Plastiken der Sagra hat Robb, Niccolò, p. 381, Salvini «Nicolaus», in EUA Bd. IX, 1963, p. 929 erkannt. Porter, LA, wies auf Isidorus von Sevilla (aber dessen Traktate sind nicht illustriert).

128. n. Claretta, in Atti Acc. Scie. Torino, 1886–87, p. 375 sq.: «... ove eravi scuola regolare e scelta biblioteca, già dai tempi di Benedetto I., succeduto al primo abate sovracennato. E tuttochè il cenobio clusino non si possa dire emulasse i celebratissimi di Bobbio, San Gallo e Montcassino, che novererrano culturi di ogni arte e scienza copisti e allumatori eccelenti». Mellana, L'Abbazia di San Michele, 1940, p. 103/104: auch die Chronik des Mönches Guglielmus des 11. Jh. ist in einem gepflegten Latein geschrieben, das speziell von Horaz beeinflußt zu sein scheint.

129. Die Archive wurden im 15. Jh. evakuiert. Die Bibliothek ging zugrunde. Keine Restbestände in italienischen Bibliotheken und Archiven erhalten, aber von den meisten Hs. in Bibl. ist der Herkunftsort unbekannt.

130. Schramm, E.P. op. cit. Anm. 109, p. 63. Seine Globen sind nicht mehr im Original erhalten, nur Abzeichnungen in astron. Traktaten z.B. St. Gallen, p. 79. In sal. Zeit wird Wilhelm von Hirsau als Astronom führend: «De Astronomia» und Astrolabium aus Stein (heute Mus. Regensburg) aus St. Emmeram (1070) mit kniendem Aratus. Aber Mosaik St. Rémi, Reims und Sagra Plastik beide erst 12. Jh.

131. Allen, op. cit. Anm. 119, p. 71.

132. Oxford, Digby, Ms. 83 s.c. 1684, (Mitte 12. Jh.) s. Saxl. Verzeichnis, III, Bd. 1. p. 345.

133. Inschrift nicht mehr entzifferbar. Herakles oder Engonasin, der mit Keule den Löwen erschlägt, Perseus mit Flügelschuhen und Gorgohaupt, Serpentarius, der Schlangenmensch, der die Schlange bezwingt, ist am Himmel auch nahe zu Sagitta und Aquila. s. Saxl, Lectures, II, Pl. 60.

134. Saxl, Lectures, II, Pl. 54, Vergleich mit antiker Malerei.

135. Br. Mus. Harley 647 in Saxl, Lectures, II, Pl. 59.

136. Orion mit Schwert: engl. Hs. s. Saxl,Lectures, II, Pl. 57, a, b, c.

137. Kentaur mit Hase in Germanicus Aratea, s. Leiden Voß. 79. und Basel, UB, AN IV, 18 aus Fulda(?) 9. Jh.

138. Nur die engl., die von der Cicero-Aratea: Harley 647 des 9. Jh. ausgehen, sind einander gleich. Aus Saxl, Verzeichnis, III. geht nicht hervor, ob es bestimmte Bildtypen für die einzelnen verschiedenen Aratea-Ausgaben gab.

139. s. Abb. Oxford Ms. Bodley 614, Orion, 12. Jh. in Catalogue of Bodleian Library Oxford I, 1951, Fig. 8 vgl. mit Harley 647, Br. Mus. oder Leiden Voß 79. (Thiele, op. cit. Anm. 108, Fig. 45.)

140. s. Ursprünge und Festlegung seit den Griechen und Römern bei: «Astronomia e Astrologia» in EUA, II, p. L.

141. Saxl, «Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures». «The Revival of Late Antique Astrology», «The Belief in Stars in the 12th c.». «Illuminated Science Manuscripts in England» in: Lectures, I, II, pp. 58–110, Pl. 34–61.

142. Saxl, «Illustrated Medieval Encyclopedias» in Lectures I/II, pp. 228–242.

143. Nur von Silvester II (um 1000) und Wilhelm von Hirsau ist bekannt, daß sie in Anlehnung an die antiken Astronomen, Himmelsgloben und Astrolabien konstruiert haben. s. Anm. 130.

144. z.B. Beda in Aratea von Monza (Kat. Karl der Große, Achen 1965, Nr. 480).

145. «De imagine mundi» s. Mâle, XIIIe siècle, p. 317.
146. Oder Isidorus von Sevilla: Etymologia, s. Saxl, Lectures, I, pp. 228 sq. hat gezeigt, wie das Weltbild von Isidorus rein beschreibend ist, während die späteren Abschriften von Rabanus Maurus (um die 1. Hälfte 11. Jh.) und um die Mitte des 12. Jh. erst recht bei Herrad von Landsberg «Hortus Deliciarum» (1167) christlich uminterpretiert werden. Saxl, Lectures, I, pp. 252–253: «Isidorus, besides being an archbishop, is a distinguished classical scholar enjoying the world of knowledge for its own sake. Herrad's teaching ends inevitably with the clause: «in order to ...». Der gleiche Vorgang vollzieht sich bei der Umwandlung des spätantiken «Phisiologus» in die mittelalterlichen Bestiarien.
147. Saxl, «Macrocosmos and Microcosmos in Medieval Pictures», in Lectures, I, pp. 61/62.
148. Saxl, «The Revival of Late Antique Astrology» in Lectures, I, pp. 73–84. Der arabische Sternkatalog von 964 wird durch König Wilhelm von Palermo im Jahre 1188 ins Lateinische übersetzt.
149. Peter Abelard s. Saxl, «Belief in Stars in the Twelfth Century», in Lectures, I, pp. 91 sq.
150. Adelard von Bath und Bernardus Silvestris möchten die christlichen Ereignisse durch die Sterne vorausgesagt sehen. Saxl, Lectures, I, pp. 92 sq.
151. Saxl, «Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures» in Lectures, I, pp. 58 sq.
151a. s. Lit. und Abb.: E. Mâle, XIIe siècle, pp. 323–25, Sig. 189.
152. Aurenhammer: Lexikon der christlichen Kunst, 1959, «Abel», Réau, Bd. II, pp. 93 sq.
153. Honorius von Autun: «Abel ligno occiditur. Christus ligno crucis affigitur». Zitiert bei Réau, II, p. 96.
154. St. Lorenz, Paspels, s. Brenk, in: ZAK, XIII, 1963/64, p. 71, Zillis, Degenau, Krozingen, Spanien: Mur, Barbara.
155. Mustair, Klosterkirche.
156. Brenk, B.: Die romanische Wandmalerei in der Schweiz. Bern 1963. p. 21. Abb. 1/2.
157. Nur Brudermord: Piacenza, Dom Südportal. Gerona.
Nur Opfer: Nîmes, Moissac.
Beide zusammen: Modena, St. Gilles, St. Savin, Moutiers-St. Jean, Hildesheim.
158. S. Zeno, Krypta und Langhausarkade, Abb. s. Arslan, Arch. Verona, Pl. CIX/CXXIV. Stilistisch und ikonographisch nahe steht ein Kapitell aus der Vorhalle von *Sant'Eufemia*, Piacenza, s. Anm. 208.
159. Bernheimer, Rom. Tierpl., pp. 108 sq. Die Anbringung von Löwen an mittelalterlichen Bischofsthronen in Anlehnung an den Thron Salomonis versinnbildlicht die Herrschergewalt und die richtende Gewalt, die im Ausdruck der kirchlichen Rechtsprechung «inter leones» zum Ausdruck kommt. Dies kann auch auf das Portal übertragen werden, wo das jüngste Gericht entweder dargestellt wird oder an den italienischen Vorhallenportalen der Bischof als Richter im oberen Stockwerk der Vorhalle erscheint und die Menge vor der Kirche richtet.
160. Bernheimer, Rom. Tierpl., p. 119.
161. Mâle, XIIe siècle, Fig. 16/38. Bernheimer, Rom. Tierpl., pp. 120 sq, Taf. 37–39.
162. Bernheimer, Rom. Tierpl., p. 120.
163. Bernheimer, p. 123: Alt St. Peter hatte schon ein Vorhallenportal besessen, das die lombardischen angeregt haben soll. Salvini und Cattaneo, R.: L'architettura in Italia dal sec. VI al Mille circa, Venezia 1889, pp. 75 sq., Fig. 27/28, nennt als erstes S. Felice al Cimitile bei Nola (Campagna) 8. Jh. zwar nur Vorhalle ohne säulentragende Tiere. Ebenso Rom: Alt St. Peter, Sta. Prassede, S. Clemente, S. Damiato. Bei diesen könnte es eine Ergänzung aus romanischer Zeit sein.
164. Bernheimer, p. 123, Taf. 38, Fig. 121, Taf. 39, Fig. 122. Ähnliches Beispiel an Portal von St. Gilles, wo auf den Plinthen unter der Säulenbasis Tierreliefs angebracht sind.

165. Bernheimer, p. 119.

166. Ob das plötzliche Aufkommen von Vorhallenportalen mit einem oberen Stockwerk an den *Domen* von Verona, Piacenza, Ferrara (s. Anm. 159), einem neuen funktionellen Bedürfnis entsprach, kann nicht entschieden werden. An *Seitenportalen* und auch an *Klosterkirchen* S. Zeno, Nonantola, nur *ein*-stöckig!

167. S. Anm. 174.

168. «Dieses Werk verlangt, daß es öfters angeschaut werde.»

169. «Dieses Werk möge jeder verstehen, der als Guter ein- und ausgeht».

170. VOS QVI TRANSITIS SVRSVM VEL FORTE REDITIS
VOS LEGITE VERSVS QVOS DESCRIPSIT NICHOLAVS.

171. Die Signaturen in Ferrara und Verona lauten anders, eindeutiger. Robb, (Niccolò, p. 381) hat als erster und nach ihm alle anderen Forscher, «Nicholaus» nur als Autor der Verse bezeichnet. Aber Jullian, (L'Eveil, p. 112 sq.) nennt ihn den Auftraggeber, nicht den Bildhauer.

172. Robb, Niccolò, p. 382, Gaddo, p. 70.

173. s. z.B. am Dom von Modena unter der Tafel mit dem Lobesgedicht auf den Architekten Lanfrancus: HOS UTILES FACTO VERSUS COMPOSUIT AIMO. Aimo, ein historisch gesicherter Gelehrter, hat das Gedicht verfaßt. s. Salvini, Wiligelmo, p. 95. n. 1. In Modena wird deutlich unterschieden zwischen dem Architekten, der in der 3. Person gelobt wird, und dem Versedichter Aimo, der sich vom Handwerker, Bocalinus, der die Verse eingekratzt hat und sich selbst unten hinzufügt, unterscheidet. s. auch: Inschrift an Portal der Marienkirche in Iguácel (Jaca, Pyrenäen); welche den Namen des Schreibers der Inschrift und des Malers der Malereien angibt: «... Scriptor harum litterarum nomine Acoena, Magister harum picturarum nomine Galindo Garcias». s. A.K. Porter: Romanische Plastik in Spanien, I. Bd., 1928, p. 125, n. 491 und p. 68.

174. s. Silvagni, A.: Monumenta epigrafica christiana saeculo XIII antiquiora. 4 Bde. Rom 1943. Schriftbild paßt auch in die Übergangszeit um 1100 von den eckigen, römischen Buchstaben zu den runden. Hier noch gemischt.

175. NICHOLAUS in Sagra di San Michele. NICOLAUS am Dom von Ferrara und Verona, NICOLAI an San Zeno Verona. Orthographie aber um diese Zeit noch nicht festgelegt.

176. Ferrara in Archivolte über Tymp. und Verona, an Vorhalle Dom identisch: «ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSERIT HEC NICOLAUM HUC CONCURRENTES LAUDENT PER SECULA GENTES». s. Zeno: Rechts von Portal an Reliefplatten: HIC EXEMPLA TRAI POSSUNT LAUDIS NICOLAI. Die häufigste Künstlersignatur lautet: HOC OPVS FECIT ... oder FIERI FECIT, was auf den Auftraggeber schließt.

177. Krautheimer-Heß, Niccolò, pp. 153/154.

178. Kleine Kirchen in Italien tragen auch bescheidenere Inschriften mit Signaturen: z.B. Sant' Andrea, Pistoia: «Fecit hoc opus Gruamons magister bonus et Adeodatus frater eius» (1166). s. Salmi, La scultura romanica in Toscana, Firenze 1928, Abb. 166/167. Kathedralen: Pisa: Buscetus und Ranierus, Modena: Lanfrancus und Wiligelmus. Parma: Antelami. Gedenktafeln in der antiken Tradition.

179. s. Anm. 77.

180. Réau, II, pp. 236 sq.

181. Simson auf dem Schoße Dalilas schlafend: Arles, St. Trôphime, Portal, Sockelgeschoß mit Löwenbezwingung gegen Vorderseite. Abb. De Francovich, Antelami, II, Taf. 58, Fig. 113.

182. Ähnliche Darstellung auf Kapitell aus *St. Ruf, Avignon* (heute Fogg Art Museum) Zerstörung des Philistertempels. 2. Seite: Löwenbezwingung. Abb. in «L'Art Roman en France», p. 423.

183. St. André-le-Bas, Vienne, Nonantola, S. Silvestro, Gewände (s. Salvini, Wiligelmo, Abb. 146). San Michele Pavia. Mus. Civ. Torino (s. Kat. erscheint demnächst). Nivelles, St. Gertrude:

Simson-Portal (Bezwingung des Löwen, Haarabschneiden, Erblindung), Pécs (Fünfkirchen, Ungarn: ca. 1130/1140 dat. Nachfolger Wiligelmus, starke oberitalienische Einflüsse. (s. Kat. Mus. Dercsényi, D.: A Pécsi Kötar, Abb. 8–11.) Entz, Géza, L'architecture et la sculpture hongroise à l'epoque romane dans leurs rapports avec l'Europe, in Cahiers de Civilisation médievale, Poitiers, IX, 1966, pp. 1–11, Pl. VII, Fig. 11/12, bes. p. 9. Parthenay-le-Vieux, Monreale, St. Gereon Köln, Mosaik. Diese Darstellung schließt sich an die antiken Löwenbezwingungsszenen (Herkules und Mithras) motivisch an, wobei überall die Kraft eines Helden besonders zum Ausdruck kommt. Auch gibt es eine gewisse Parallele zu Daniel in der Löwengrube als Präfiguration Christi.

184. Mâle, XIIe siècle, p. 373, Fig. 215–217/17. Réau, I, p. 106.

185. Wettstein, J.: Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie, Genf 1960, pp. 109 sq. Mutter Erde: Stier und Schlange säugend zur Hälfte aus Erde herausgestiegen: Ms. casin 132 fol 294 (Taf. 27a) Enzyklopädie des Rabanus Maurus unter Theobald (1022–1036) auf Monte Cassino kopiert: Exultet B Lat. 592, (11. Jh.) (Taf. 27b).

186. Jullian, Scul. Romans, Pl. X, Fig. 1.

187. Luxuria an Portalen: St. Sernin, Toulouse, Porte des Comtes, (Porter, PR, Fig. 315), Moissac, Charlieu, Bordeaux (Porter, PR Fig. 1151) sogar dreimal. Öfters in Verbindung mit Jungstem Gericht, s. Réau, I, p. 106.

188. Mâle, XIIe siècle, Fig. 215/216.

189. In «L'Art roman en France», Paris 1961, p. 211.

190. Réau, I, p. 121. Bernheimer, Rom. Tierpl., p. 144 sq.

191. Bernheimer, Rom. Tierpl., Fig. 134/135: Vogelweib.

192. Siehe Frankreich und Italien: Liste bei Réau, I, p. 121.

194. Bernheimer, p. 146, meint durch Architekturzeichnungen.

195. Charbonneau, L.: Le bestiaire du Christ. Bruxelles 1940, pp. 37, 373, 71.

196. s. Aosta, Sant'Orso. (Lit. Jullian, L'Eveil, pp. 158–167) 1133 dat. Zürich, Großmünster, s. H. Wiesmann u. H. Hofmann: Das Großmünster in Zürich, Bd. 32 der Mitt. der Ant. Ges. Zürich 1937/38.

197. Apologia S. Bernardi ad Guillelum S. Theodorici Remensis abbatem. PL 182, coll. 895–918. s. Raeber, R.: La Charité-sur-Loire, Bern 1964.

198. Robb, Niccolò, p. 382, zitiert ältere Literatur.

199. Arslan, scult. Verona, pp. 93 sq. Krautheimer-Heß, Niccolò, p. 166.

200. Südportal Piacenza Dom: Robb, Niccolò, Abb. 28–34. Krautheimer-Heß, Ostlombardei, pp. 231 sq., Niccolò, p. 162 n. 90 schreibt das Portal einem Nicolaus-Schüler zu. Dom von Piacenza: Architektur: s. Romanini, Piacenza Dom, pp. 129–162.

201. Nordportal s. Salvini, Wiligelmo, pp. 142 sq. Fig. 111/113/114.

202. s. Anm. 201.

203. Robb, Niccolò, pp. 382 sq., speziell p. 385, Abb. 20/32/33/34. Nicht original wie Robb meint: s. Restaurationsbericht: Rapetti, A.: Guida al Duomo di Piacenza, Piacenza 1901.: Das meiste ist neu, aber nach alten Vorlagen, vielleicht auch Teile des Zodiakus noch alt.

204. Genaue Lit. für: Dom von Ferrara: Krautheimer-Heß, Niccolò, pp. 152–162, Robb, Niccolò, pp. 394–404. Dat. 1135, signiert. Rekonstruktion der ursprünglichen romanischen Fassade bei: «La Cattedrale di Ferrara», Verona 1937, Taf. XII. Monteverdi, A.: Lingua italiana e iscrizione ferrarese, in: Atti del VIII Congresso Internazionale di Studi romanzi (1956), Firenze 1959, Vol. II, Parte I, pp. 299 sq.

205. Lit. zu Dom Verona, Hauptportal: Robb, Niccolò, pp. 411–419, Krautheimer-Heß, Niccolò, pp. 164–174. Arslan, Arch. Verona, pp. 102–111, Tav. LIV–LXXIV. (Architektur: 1120–1140 dat.), Arslan, Scult. Verona, pp. 93–114. Skulpturen dat. nach 1139.

206. Lit. zu San Zeno Verona: Hauptportal: Robb, Niccolò, pp. 404–411 Krautheimer-Heß, Niccolò, pp. 164–170. Arslan, Arch. Verona, pp. 183–210, Tav. CV–CXXVI. Arslan, Scult. Verona, pp. 93–114. Skulpturen dat. 1138.

207. Salvini, Wiligelmo, Abb. 25–32. Die Ranken an den Gewanden des Hauptportals am Dom von Modena, dat. ca. 1096–1107. (Ders. p. 95 n. 1.)

207a. Abb. Robb, Niccolò, Abb. 38/45.

208. Sant/Eufemia: Lit. für Architektur bei: Romanini, A.: Contributo alla conoscenza del romanico piacentino. Un gruppo di chiese inedite del XI e XII s. in: Palladio II–III, 1951, pp. 78 sq. Abb. einiger Kapitelle, aber ohne Kommentar bei Kluckholm, E.: Die Bedeutung Italiens für die Romanik in Deutschland, in: Marburger Jb. für Kunstwissenschaft, 16, 1955, Abb. 48–50. Einige Kapitelle ganz Corrente Comasca, andere emilianisch, ca. 1130 datierbar, nach Niccolò und Wiligelmus an Piacentiner Dom, und vor «Scuola di Piacenza».

209. Salvini, Wiligelmo, pp. 95 sq. Fig. 17–61. Nur diese dem Hauptmeister Wiligelmus noch zugeschrieben.

210. Genie am Dom von Modena, s. Salvini, Wiligelmo, Abb. 48/49.

211. z.B.: Ziborium in S. Ambrogio, Mailand, 11. Jh. s. De Francovich, G.: Arte carolingia ed ottoniana in Lombardia, Hertziana, VI, 1942–44, Fig. 82–85

212. Elfenbeinbecher Ottos, Milano, Duomo, Slg. Trivulzio. s. De Francovich, G.: op. cit. Anm. 211, Fig. 91.

213. Robb, Niccolò, p. 382, nimmt an, Nicolaus habe die Werke von Wiligelmus in der Zeit der Sagra-Arbeit noch nicht gekannt. Die erste Begegnung sei erst in Piacenza am Dom (Portale der Westfassade).

214. Robb, Niccolò, pp. 400 sq, «2. Reise nach Toulouse» nach den Sagra-Figuren.

215. Thron von Bari, 1098 dat. s. Wackernagel, N.: Die Plastik des XI/XII. Jahrhunderts in Apulien, Leipzig 1911, Taf. 10, pp. 40–44, 52–54.

216. Über die Frage der Priorität der Schulen zueinander und ihre Beziehung zu Wiligelmus, s. *Salvini:* Wiligelmo, pp. 58 sq. und pp. 105–108, Anm. 2–6.

217. Gerke, F.: Der Tischaltar des Bernhard Gilduin in St. Sernin Toulouse, Wiesbaden, 1958. vgl. besonders Abb. 39: schwebender Engel von Vorderseite.

218. Vöge, W.: Der provenzalische Einfluß auf Italien und das Datum des Arler Porticus in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1902, pp. 409 sq. De Francovich, Antelami, pp. 45–109. Hamann, R.: St. Gilles, Berlin 1955, Salvini, un inedito, pp. 4–13.

219. Gleich wie Piacenza, Dom: Nord- + Südportal. Dom von Modena, verschiedene Portale. S. Zeno Verona: Hauptportal: Reliefs von verschiedenen Händen: rechts: Nicolaus, links: Guglielmus (beide signiert).

220. Arslan, Scult. Verona, «Profetenmeister», «Lünettenmeister», «Meister der Sagra di San Michele» pp. 93 sq.

221. Salvini, Wiligelmo, pp. 113–204.

222. Der Vorschlag von Swarzenski, H. (A masterpiece of Lombard sculpture, in Bull. of Boston Mus. LVII, 1959, pp. 64 sq.), die ganze «Scuola di Piacenza» als Frühwerk des Antelami anzunehmen, wobei eine Kollektivpersönlichkeit anzunehmen wäre: «magistri antelami» wie «magistri comacini» und «campionesi», scheint hingegen wieder durch die Eingliederung einer geschlossenen einheitlichen Gruppe an ein schon ebenfalls abgeschlossenes Gesamtwerk des Antelami, die Sache zu verunklären.

223. s. De Francovich, Antelami, pp. 113–435.

224. s. Hauser, A.: Sozialgeschichte der Mittelalterlichen Kunst, RoRoRo 1957, p. 57 sq. Jahn, J.: Die Stellung des Künstlers im Mittelalter, in: Festgruß für Dr. h.c. E. Trautscholdt, 1962, pp. 15–28 (Abdruck aus: Festgabe für Fr. Bülow, Berlin, 1959, pp. 151–168).

225. Sicher ist er deshalb nicht der einzige Bildhauer der Romanik, der an mehreren Werken faßbar ist, dies zeigt die stilistische Ähnlichkeit vieler anderer Werke untereinander, die sicher einem Meister zugeschrieben werden können. Ebenfalls wird bei Nicolaus auch nicht das Gesamtwerk erhalten sein.

226. s. Anm. 219.

227. Krautheimer-Heß, Niccolò, p. 164.

228. Jullian, L'Eveil, pp. 129–142. De Francovich, Antelami, I, pp. 69–109. Hamann, R.: Deutsche und Französische Kunst im Mittelalter, I. Die südfranzösische Protorenaissance, Marburg 1923, pp. 24–80.

229. Krautheimer-Heß, Niccolò, p. 167–174, Fig. 27–37.

230. *Lit. zu Corrente Comasca oder Lombardischer Plastik:* s. De Francovich, G.: La corrente domasca nella scultura romanica europea, in: Riv. dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, V. 1935/36, pp. 267 sq. und VI, 1937/38 pp. 74 sq. Salmi, M.: Meastri comacini e maestri lombardi, in: Palladio, III, 1939, p. 60, Chierici, G.: Le sculture della basilica di San Michele Maggiore di Pavia, Milano 1942. Chiovenda, B.C. op. cit. Anm. 30 Magni, M.C.; op. cit. Anm. 61. Arslan, W.E.: La scultura romanica milanese, in: Storlia di Milano, III, Milano, 1954. Arslan, W.E.: Note sulla scultura romanica pavese, in: Boll. d'Arte, XL, 1955, pp. 103–118. Jullian, L'Eveil, pp. 82–109, Ders.: Sculp. Romans, Pl. XX–XXXVII.

231. Provenzalischer Einfluß an Kapitellen des Kreuzgangs von Sant'Orso in Aosta (1133 dat.) (s. Jullian: L'Eveil pp. 158–167. Ders. Sculp. Romans, Pl. LXVI–LXVIII.) Einfluß von Senlis für Chorschranke in *Vezzolano* (1187). Corrente Comasca in *Sta. Fede Cavagnolo Po.*

232. De Francovich, Antelami, Abb. 1/2, Jullian, Sculp. Romans, Pl. XXXIV.

233. Salvini, Wiligelmo, Fig. 179/181.

234. Vgl. Sirene von Cortazzone, Bernheimer, Rom. Tierpl., Abb. 138, Poitiers, St. Radegonde.

235. Modena Dom, Porta della Pescheria, Deckplatte eines Kapitells Abb. bei Jullian, Sculp. Romans, Pl. LXIII.

236. Cavagnolo Po, Sta. Fede.

237. Obwohl die Deutung als Kirchenväter wahrscheinlicher ist, sollen die Reliefplatten alle im Text Evangelistenreliefs genannt werden, da sie in der Forschung bisher so benannt wurden und die Schreiber unter je ein Evangelistensymbol aufgestellt sind.

238. s. Gaddo, p. 86 zitiert, daß Abt Petrus III. (1362–1381) Vorwürfe erhielt, weil er den Altar dem Regen ausgesetzt habe.

239. Der Kopf der Maria hat romanische Vergleichstücke: vergl. *neue* Köpfe des 20. Jhs. in Castellarquato, Abb. bei de Francovich, Antelami, Taf. 28. Sie gehören der gleichen Schule an.

239a. Bis auf weiteres «schreibende Evangelisten» genannt.

240. Inschrift: Lucas: ..... DIEBUS, Matthäus: + LIBER GENERATIONIS .....
nach Gaddo, p. 87; Markus: «Giovanni fu nel deserto». (Originaltext nicht abgedruckt), heute unleserlich. Johannes völlig verwaschen.

241. s. Gantner, Rom. Pl., pp. 44, 51, 55. Messerer, W.: Romanische Plastik in Frankreich, Köln 1964, p. 174 n. 43 m. Lit.

242. Wagner-Rieger, I, p. 125. Datiert die östlichen Teile um 1200, die Wölbung erst im Barock (1642–82), die romanischen Plastiken hingegen 1170/80. Westlicher Teil bis Mitte 13. Jh./14. Jh.

243. Das Portal wurde von Gaddo und Bernardi ins *11. Jh.* datiert.

244. Die Fresken mit einer Verkündigung und einer weiblichen Heiligen in der linken Nebenapsis und der Christophorus in der Hauptapsis stammen aus dem 16. Jh.

245. Mâle, XIIe siècle, pp. 53 sq. Fig. 41–45, Künstle, pp. 332–340. Réau, II, 2, pp. 174 sq. Braunfels, W.: Die Verkündigung, Düsseldorf 1949. Gößmann. Sauer, Lexikon für Theologie und

Kirche, Freiburg 1938. Robb, D.: The iconography of the annunciation in the 14th/15th century, in: AB. XVIII, 1936, pp. 480–526.

246. Vor 5. Jh. nur vereinzelt, s. Gößmann, pp. 32–34. St. Maria Maggiore, Rom. ohne Taube: Gößmann, p. 36.

247. Sta. Maria Maggiore, Ravenna, Thron des Maximinian (435 n. Chr.) Besonders für Byzanz typisch: seit Konzil von Ephesus: Protoevangelium Jakobs (X/XI). In Italien in Palermo: Martoriana, und in Alexandria, s. Robb. AB, 1936, p. 480, Medaillon (Heute Berlin). Ein zweiter byzantinischer Typus ist *Maria am Brunnen*, im Begriff Wasser zu schöpfen (S. Marco, Venedig, um 1220). n. Robb, AB, 1936, auch aus Pseudo-Matthäus im Frühmittelalter in Nord-Italien und Süd-Frankreich.

248. Egbert Codex, Trier, um 980. Abb. bei Braunfels, op. cit. Anm. 245, Abb. 3, Palermo. Palatina, Monreale, Hildesheim, Bronzetüren von S. Zeno, Verona.

249. Gößmann, p. 119: «Die Mannigfaltigkeit der Darstellung geht analog zu der Mannigfaltigkeit der Textüberlieferungen.» Seit 14. Jh. zurück zur erzählerischen, genrehaften Szene. Seit Beginn der Gotik (Mitte 12. Jh.) Spruchbänder beliebt. (Gößmann, p. 128. Braunfels, op. cit. Anm. 245, Abb.5.)

250. Gößmann, p. 124, Mâle, XIIe siècle, Fig. 42/43/44/45/58.

251. Künstler, pp. 332–340.

252. Torcello, Cattedrale, Parenzo, Ziborium um 1200. Beinflussung von ganz Oberitalien: S. Ambrogio Cademario. S. Remigio in Corzonesco (13. Jh.), S. Maria in Sorengo (Tessin), s. Brenk, B.: Die romanische Wandmalerei der Schweiz. Bern 1963, pp. 84–86. Palermo, Martoriana und Palatina. Monreale (Sizilien). s. Demus, O.: The mosaics of Norman Sicily, London 1949, pp. 272 sq., 265 sq., 355 sq.

253. Demus, O.: op. cit. Anm. 252. p. 214: «In the *Annunciation* the gaping arch between the Angel and the Virgin has a deep symbolic meaning». *p. 234 (Monreale):* «It is also quite in keeping with the principles of 12th. c church decoration at Byzantium that none of the numerous gospel scenes can be seen from the western end of the nave, *except for the 2 figures of the Annunciation* on the triumphal arch – and these 2 figures do not really belong to the narrative cycle. The Annunciation being given *once more* its proper place in the narrative cycle. The same arrangement is given in mid-Byzantine decor with a fairly full Christological cycle (Kiev + Bethlehem)».

254. *Großplastische isolierte Gruppen an Portalen seit 1100.* Bei Porter, PR. Abb. von: Moissac (376), Ydes-Cantal (1221), Clermont-Ferrand Notre Dame du Port, S-Portal (1164), Conques heute in Kirche ursp. Portal (Abb. Bernoulli, C.: Die Skulpturen der Abtei Conques, Basel, 1956. Fig. 14–18. Reims, Hauptportal, Gewände (s. Reinhardt, H.: La Cathédrale de Reims, Paris 1963, Tav. 25, Fig. 12, pp. 164 sq.). *Italien:* Portal aus Pisa, heute New York, Metrop. Mus. (s. Bull. Metr. Mus. 1965, pp. 345 sq.) Ferrara, Dom, Hauptportal; Verona, Dom, Südportal, s. Jullian, Sculp. Romans, Taf. LIV, Nr. 6. Arslan, Scult. Verona, Abb. 98/99. Verkündigung auf oberen Säulenkapitellen auf die beiden Portalseiten verteilt: Maria mit Spindel; Inschrift unleserlich; Restliche Darstellungen: Atlant, Drache der Jonas verschluckt, Löwe und Vogel. Dat. umstritten – sicher *vor* 1139 (Hauptportal: Nicolaus).

255. In Apsiskalotte meist Pantokrator: Sizilien oder Maria: Torcello.

256. s. Bernardi, Text zu Tav. XI. dat. gleichzeitig wie Chorschranke von 1189.

257. De Francovich, Antelami, I, p. 23, II. Tav. 15 Fig. 28. ca. 1150 datiert. Inschriften der Propheten: Baleam: ORIETUR STELLA EX JAKOB. Jesaias: ECCE VIRGO CONCIPIET PARIET FILIUM.

258. Dom von Ferrara, Hauptportal (s. Robb, Niccolò, pp. 394–404), Dom von Cremona, Hauptportal (s. Salvini, Wiligelmo, pp. 130–133, Fig. 98–101).

259. Monreale, Kreuzgang. s. Sheppard, C.: The Iconography of the cloister of Monreale, in AB, XXXI, 1949, p. 169.

260. Künstle, p. 303/305. Im Jessebaum, seit Suger. St. Denis, Chartres: Fenster bestimmt durch Sugers neue Ikonographie.
261. Daphni und Baptisterium des Neon (449–452) Ravenna: 16 Propheten.
262. Moissac: 24 Älteste
263. In Oberitalien die beiden Johannes: Piacenza, Ferrara, Verona. Porte Miègeville an St. Sernin Toulouse.
264. Mâle, XIIe siècle, p. 145, Gößmann, pp. 174 sq.
265. Cremona, Propheten: s. Salvini, Wiligelmo pp. 130–133, Diskussion der ält. Lit. pp. 136–138. Fig. 98–101. Dat. kurz vor 1117. Mögliche dazugehörige Verkündigung, s. Salvini, Wiligelmo, p. 112, n. 22. Fig. 104.
266. s. Anm. 256.
267. Künstle, pp. 78 sq., pp. 304 sq.
268. Gößmann, p. 56–59. Jesaias II, lf.: Jessebaum
269. Französ. Bsp.: Poitiers, Notre Dame la Grande (s. Mâle, XIIe siècle, p. 144, Fig. 119).
270. Salvini, un inedito, p. 1–13. De Francovich, Antelami, I, p. 23.
271. Als ein «Fensterportal» wird oft das Apsisfenster der Kathedrale und von San Nicola in Bari betrachtet. Die aus Ornamentfriesen bestehenden Laibungen stehen auf Elefanten. s. auch Basler Münster.
Einfache Apsisdekoration: Cellole (San Gimignano) 1190–1238. Nonantola, Gropina (Agrezzo), Parma (zugemauert), Ronzano (Abbruzzen).
272. Ausnahme: Aulnay (Saintonge).
273. Vgl. Propheten an Vierungsturm außen in La Charité-sur-Loire, Lit. Raeber, R.: La Charité-sur-Loire, Bern 1964, pp. 90–96, Abb.51–54.
274. Galla Placidia.
275. Cividale Tempietto, S. Zeno Kapelle in Sta. Prassede, Rom. 9. Jh. s. L'Orange, H. P.: L'originaria decorazione del Tempietto Cividalese, in «Atti del 2° congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, 1952 (Spoleto 1953), pp. 98, 112–113. Tav. VI, XIII. In Cividale flankieren die Verkündigung das eine Fenster im Chor, Fresken heute aus 15. Jh., aber ältere darunter.
276. Sauer, pp. 120 sq.
277. Torcello, Palermo Martoriana u. Palatina, Monreale (s. Demus, op. cit. Anm. 252), Sant'Angelo in Formis (s. Wettstein, op. cit. Anm. 185) Bamberg, Plastiken im Chor: Propheten, Verkündigung, Apostel und Jüngstes Gericht. Köln, Dom: Apostel und Verkündigung. s. Gößmann, pp. 20 sq.
278. s. De Francovich, Antelami, pp. 101, 103, 108, n. 268–273.
279. Eine Darstellung von Michael fehlt.
280. Brenk, op. cit. Anm. 156, p. 115.
281. In S. Ambrogio, Mailand sind zwei Evangelistensymbole, aus Stuck am Triumphbogen der Apsis als Kapitell des Wandpfeilers angebracht. Die andern beiden sind heute im Museum und werden vielleicht für den Krypteneingang geplant gewesen sein, s. Arslan, W.: in «Storia di Milano», III, 1954, p. 402, Abb. p. 400, Anm. 1.
282. Die Symbole allein könnten fernerhin an einer Fassade wie am Dom von Modena und Cremona angebracht worden sein. Für die Sagra jedoch unwahrscheinlich, da es keine eigentliche Fassade gibt.
283. Castellarquato (Piacenza) heute im Klosterhof aufgestellt, *Fano: Kanzelfragmente* des Meisters Raniero, bis 1952 in Kirchenmauer eingemauert, heute wieder als Kanzel rekonstruiert. De Francovich, Antelami, II, Taf. 35.
284. *Alleinstehende Kanzeln: Süditalien u. Abruzzen:* s. Lehmann-Brockhaus, O.: Die Kanzeln der

Abruzzen im 12. und 13. Jh., in Hertziana, 6, 1942–1944, pp. 257 sq. *Mittelitalien:* s. Salmi, M.: La scultura romanica in Toscana, 1928. *Norditalien:* S. Ambrogio, Milano Isola San Giulio (Lago d'Orta), Carpi, Quarantoli, Sto. Stefano Bologna.

285. Pontile in Modena (s. De Francovich, Antelami, I, pp. 47 sq., II, Tav. 38–50.) San Miniato Florenz (s. Salmi, M.: La scultura romanica in Toscana, Florenz 1928, p. 53, Fig. 104/106. S. Zeno Verona (s. Arslan, Arch. Verona, Tav. CXXI).

286. S. Anm. 285.

287. Quarantoli, s. Salvini, Wiligelmo, pp. 146–147, Fig. 115–118.

288. De Francovich, Antelami, pp. 29–32, Fig. 46–54.

289. San Miniato Florenz und andere toskanische Inkrustationskanzeln.

290. Pistoia San Bartolomeo-Pisa-Cagliari. (s. Salmi, M.: op. cit. Anm. 285, pp. 109/110, Fig. 225/26, pp. 77–81, Fig. 162–165.

291. San Sepolcro, Bologna. s. Jullian, Sculp. Romans, Pl. CIV.

292. s. Anm. 285.

293. Die Verbindung von schreibendem Evangelist und seinem entsprechenden Symbol über ihm, kommt in mittelalterlichen Handschriften und Elfenbeintäfelchen häufig vor. z.B. Elfenbeintafel aus dem Niederrhein 2. H. 11. Jh. (Vic. & Alb. Mus. London). Dort sind sie aber auf der gleichen Platte angebracht.

294. Abb. s. De Francovich, Antelami, II, Fig. 97.

295. Diese thematische Eigenschaft der Platten hat den heutigen Aufstellungsort bewirkt, in Anlehnung an die Programme mittelalterlicher Apsisausmalung. Formal jedoch unmöglich. vgl. *Skulpturen in der Apsiskalotte der Kathedrale von Fidenza* (Borgo San Donnino) mit Verkündigung, Thronender Maria mit Kind und Joseph, Pantokrator, Evangelistensymbole und Engel (Antelami?) nach de Francovich, Antelami, I, pp. 375–377, 375 n. 162e, 168, pp. 390–423, II, Tav. 259, 262–264.

296. In Castellarquato besteht diese ikonographische Verbindung von Verkündigung, Evangelistensymbol, Propheten und Kirchenväter schon an der Chorschranke selbst, vgl. byzant. Iconastasis.

297. Salvini, un inedito. Vorher waren die Skulpturen nur flüchtig genannt worden: Porter, LA, III, p. 347 hielt sie für Werke des 15. Jh., die romanisierend seien. Nur Toesca, Medioevo, p. 889, n. 17 erkannte in ihnen Werke eines Nicolaus-Nachfolgers. Gaddo nannte sie «Stile gotico francese», p. 87. Bernardi, Text zu Taf. V.

298. De Francovich, Antelami, I, p. 17–42, in Kapitel I. Er lokalisiert erstmals die Tätigkeit dieser Bildhauerschule auf Piacenza. Ält. Lit.: Krautheimer-Heß, Ostlombardei, pp. 284 sq., nennt alles zwischen Nicolaus und Antelami «Reduktionsstil», Jullian, L'Eveil. pp. 179 sq.: «sculpteurs stylistes».

299. s. De Francovich, Antelami, II, Tav. 4–35, seither neue Zuschreibungen. z.B.: Swarzenski, H.: A masterpiece of Lombard sculpture, in Bull. of Boston Mus. LVIII, 1959, p. 64 sq. Madonna mit Kind, Marmor-Freiplastik aus Oberitalien. «Art Roman», Kat. Europarat Ausst. Barcelona 1961, Nr. 326–328: Ancona; 329/330: Piacenza Mus.

300. Vorhalle von Sant'Antonino mit Figuren wurde 1179 errichtet, s. Salvini, un inedito, p. 3; Abb. bei De Francovich, Antelami, II, Fig. 41/42.

301. Piemont war künstlerisch während des ganzen Mittelalters nicht führend und hat keine eigentliche Plastikschule im 12. Jh. hervorgerufen. So treten die verschiedensten Strömungen durch Einflüsse von Ost (Lombardei und Emilia) und West (Toulouse, Provence und Isle de France) auf. s. Anm. 231.

302. De Francovich, Antelami, II, Fig. 46–54.

302a. De Francovich, Antelami, II, Fig. 49.

303. Die Köpfe der Verkündigungsgruppe in Castellarquato sind nach 1952 erneuert worden, noch ohne, bei De Francovich, Antelami, II, Fig. 53; neue Photo 1964.

304. De Francovich, Antelami, II, Fig. 56/59, p. 32 vor Castellarquato, ca. 1165–1170 datiert. In die gleiche Gruppe gehören das Tympanon von Castellarquato und die Figur in Boston (s. Anm. 300).

305. Salvini, un inedito, hat nur die Apsisfensterfiguren beachtet. Wagner-Rieger ignoriert ihre Existenz, Gaddo, p. 87 schreibt sie dem «stile gotico francese» zu, erst Bernardi erkennt in ihnen den gl. Meister wie Apsis.

306. De Francovich, Antelami, II, Fig. 52.

307. De Francovich, Antelami, II, Fig. 12.

308. De Francovich, Antelami, II, Fig. 38.

309. Nicht fest datiert, ca. 1170. De, Francovich, Antelami, II, Fig. 39.

309a. De Francovich, Antelami, II Fig. 40.

310. Festdatiert nur Sant'Antonino, 1171–1179, Castellarquato, 1165–1170.

311. Romanini, Dom Piacenza, pp. 129–162.

312. De Francovich, Antelami, II, Figs. 41/42 auch Cadeo, Fig. 55, Castellarquato Fig. 45.

313. s. Romanini, A.M.: Contributo alla conoscenza del romanico piacentino, in: Palladio, II, III, 1951, pp. 78 sq. Für S. Ilario, s. Romanini, in Not. Stor. Piac. 1956, p. 45, n. 4, ca. 1130, datiert wie Kapitelle im Dom von Piacenza.

314. De Francovich, Antelami, II, Figs. 8/9.

315. De Francovich, Antelami, I, p. 18, auch Romanini, Dom Piacenza, 129–162.

316. Für die Architektur s. Romanini, A.M.: op. cit. Anm. 313. pp. 78 sq. mit Grundriß und Innenansicht: 1107, von Bischof Aldo gegründet, 1091 Überführung der Reliquien der Hl. Eufemia. Kapitelle bei Kluckholm, als Vgl. genannt und Abb. aber im Text nicht besprochen. s. Anm. 208.

317. Romanini (Dom Piacenza, p. 157, n. 22) datiert sie 1150 und weist sie der Schule von Nicolaus zu. Nur wenige Teile sind noch alt. In Photographie erscheinen die originalen Teile heller als die restaurierten des 20. Jhs.

318. De Francovich, Antelami, I, pp. 29 sq.

319. Arslan, W.: Rez. von de Francovich, Antelami, in ZKG, 18, 1955, p. 77.

320. Salvini, un inedito, und Ders. Rez. von De Francovich, Antelami in Riv. D.Arte, XXIX, 1954, p. 214. Salvini, R.: Il chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia, Palermo 1962, p. 265, n. 21. und pp. 19 sq.

321. Swarzenski, H.: op. cit. Anm. 299, pp. 64 sq.

322. Robb, Niccolò, pp. 404–420.

323. Arslan, Scult. Verona, pp. 93–114, bes. p. 97: Er teilt Nicolaus in verschiedene Hände auf.

324. So vermischen sich «Scuola die Piacenza» und Nicolausschule: während Krautheimer-Heß, Niccolò, die Saulenstatuen im Mus. von S. Vitale Ravenna und die *Kanzel in Fano* als Schulwerk des Nicolaus bezeichnet, gehören sie nach De Francovich, Antelami, in die «Scuola die Piacenza».

325. Krautheimer-Heß, Ostlombardei, pp. 284 sq.

326. Jullian, L'Eveil, pp. 179 sq.

327. Chartes, Westportal: 1145, St. Denis: 1135.

327a. De Francovich, Antelami, Fig. 27, pp. 23–27. «Art Roman» Europarat Ausstellung Barcelona 1961, Nr. 329/330. 1150–1170 datiert.

328. Salvini, un inedito, pp. 4–13.

329. St. Gilles und die Südfranzösische Protorenaissance: *Datum der Fassade von St. Gilles* 2. H. 12. Jh.: offizielle franz. Meinung. 1116–1129: Hamann, R.: St. Gilles, 1956. 1125–1142:

Horn, W.: Diss. 1937. Für die ital. Forschung scheint die Meinung von Horn die maßgebende zu sein.

330. Einfluß der provenzalischen Plastik auf andere oberitalienische Plastikschulen viel offensichtlicher bei: Maestri Campionesi, am Pontile von Modena Dom, um 1150 (s. De Francovich, Antelami, I, pp. 45–109), und dann auf Antelami (s. Ders. I, pp. 113 sq.) erstmals erkannt von Vöge, W.: Der provenzalische Einfluß in Italien und das Datum des Arler Porticus, in Rep. für Kunstwiss. 25, 1902, pp. 409–429 (Nachdruck in: Gesammelte Studien, Berlin 1958, pp. 16–37).

Hamann, R.: St. Gilles, Berlin, 1956, datiert Provence früher sogar als Wiligelmus und Nicolaus und sieht den Einfluß der provenzalischen Plastik auf ganz Oberitalien und Deutschland. Diese Beeinflussung erfolgte jedoch erst in der zweiten Jahrhunderthälfte und nur für die Maestri Campionesi und Antelami selbst.

331. Nicht so antikisierend wie die Pisaner Plastik der 2. H. des 12. Jh.: Maestro Biduino, Enrico und Guglielmus. s. Hoving, T.: Italian romanesque sculpture, in: Metrop. Mus. New York, Bulletin, 1965, pp. 345 sq. Sanpaolesi, P.: La facciata della Cattedrale di Pisa, in Riv. dello Istituto Naz. d'Archeologia e Storia d'Arte N.S. V/VI, 1956/57, pp. 248–394. Sheppard, C.D.: Romanesque sculpture in Tuscany, in Gaz, des Beaux Arts, 1959, pp. 97–107, 1958, p. 5–22. Salvini, un inedito, p. 13 n. 18 erkennt, daß die Ähnlichkeit zur provenzalischen Schule mit den spätesten, schon «manieristischen» Werken besonders stark ist.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Textfiguren

1. Grundriß von 1907 (Soprintendenza Turin – Nachzeichnung A. Verzár)
2. Klosterkirche: Grundriß (nach Wagner-Rieger, A. V.)
3. Zodiakus-Portal, Seite I. Kapitell: Opfer Kain und Abel (A. V.)
4. Zodiakus-Portal, Rekonstruktionszeichnung für Nicholaus-Portal (A. V.)
5. Bezeichnung der Kapitelle der Klosterkirche (A. V.)

Abbildungen

1. Sagra di San Michele: Ansicht von Süden (Sagra S. M.)
2. Klosterkirche, Innenansicht gegen Osten (Sagra S. M.)
3. «Sepolcro dei Monaci» von Süd-Ost (Marconi)
4. «Sepolcro dei Monaci», Innenansicht (C. V.)
5. Substruktionen von Süd-Osten (Sagra S. M.)
6. Klosterkirche, Innenansicht gegen «Coro Vecchio» (C. V.)
7. Mittelschiff gegen Osten, Nordseite (C. V.)
8. Zodiakus-Portal gegen Westen, Seite I (Fotocelere)
9. Zodiakus-Portal gegen Süden (Marconi)
10. Zodiakus-Portal gegen Osten, Seite II (C. V.)
11. Zodiakus-Portal, Seite I, Basis unter Simson (C. V.)
12. Zodiakus-Portal, Türpfosten, Seite I, Ranken, untere Hälfte (Frick Art Reference Library, New York)
13. Zodiakus-Portal, Türpfosten, Seite I, Ranken, obere Hälfte (F.A.R.L.)
14. Zodiakus-Portal, Türpfosten, Seite I, Zodiakus, untere Hälfte (F.A.R.L.)
15. Zodiakus-Portal, Türpfosten, Seite I, Zodiakus, obere Hälfte (F.A.R.L.)
16. Zodiakus-Portal, Türpfosten, Seite II, Ranken, obere Hälfte (F.A.R.L.)
17. Zodiakus-Portal, Türpfosten, Seite II, Ranken, untere Hälfte (F.A.R.L.)
18. Zodiakus-Portal, Türpfosten, Seite II, Sternbilder, obere Hälfte (F.A.R.L.)
19. Zodiakus-Portal, Türpfosten, Seite II, Sternbilder, untere Hälfte (F.A.R.L.)
20. Zodiakus-Portal, Seite I, Figurenbasis: Löwe (Courtauld Institute of Art, London)
21. Zodiakus-Portal, Seite II, Figurenbasis, Greif (Courtauld)
22. Zodiakus-Portal, Seite I, Kain- und Abel-Kapitell: Brudermord (Courtauld)
23. Zodiakus-Portal, Seite I, Kain- und Abel-Kapitell: Opfer (C. V.)
24. Zodiakus-Portal, Seite I, Simson-Kapitell, Südseite (C. V.)
25. Zodiakus-Portal, Seite I, Kapitell: Simson und Raufende (Courtauld)
26. Toulouse, St. Sernin, Tischaltar des Bernard Gilduin, Vorders. (Foto Marburg)

27. Zodiakus-Portal, Seite I, Kapitell über Türpfosten und Gebälk (Courtauld)
28. Zodiakus-Portal, Seite I, Kapitell, Simson und Dalila (Sopr. Turin 1907)
29. Zodiakus-Portal, Seite II, Kapitelle: Luxuria und Adler (Courtauld)
30. Zodiakus-Portal, Seite II, Kapitelle: Löwe, Sirene (Courtauld)
31. Zodiakus-Portal, Seite II, Luxuria-Kapitell, Nordseite (C. V.)
32. Klosterkirche, Hauptapsisfenster, Gesamtansicht (Sopr. Turin)
33. Hauptapsisfenster, Erzengel Gabriel, Nordseite (Courtauld)
34. Hauptapsisfenster, Nordseite, oberer Prophet (Sopr. Turin)
35. Hauptapsisfenster, Nordseite, mittlerer Prophet (Sopr. Turin)
36. Hauptapsisfenster, Südseite, mittlerer Prophet (Sopr. Turin)
37. Hauptapsisfenster, Südseite, oberster Prophet (Sopr. Turin)
38. Hauptapsisfenster, Südseite, Maria (Sopr. Turin)
39. Evangelistenrelief: Nordseite, Johannes (Courtauld)
40. Evangelistenrelief: Südseite, Matthäus (Courtauld)
41. Evangelistenrelief: Südseite, Markus (Courtauld)
42. Evangelistenrelief: Nordseite, Lukas (Courtauld)
43. Kapitell Nr. 15 (Courtauld)
44. Kapitell Nr. 3 (Courtauld)
45. Kapitell Nr. 5 (Courtauld)
46. Kapitell Nr. 8 (Courtauld)
47. Kapitell Nr. 16 (C. V.)
48. Kapitell Nr. 1 (Courtauld)
49. Östliches Eingangsportal, linkes Kapitell, Süd-Ostseite (C. V.)
50. Kapitell Nr. 6 (C. V.)
51. Kapitell Nr. 7 (Sopr. Turin)
52. Kapitell Nr. 2 (Courtauld)
53. Östliches Eingangsportal, linkes Kapitell, Südseite (C. V.)
54. Figurenkapitell des Substruktionspfeilers (Sopr. Turin)
55. Herakles (Engonasin) aus Engl. Aratus Handschrift des 12. Jh., Oxford Bodleian Library. Ms. Bodley 614. fol. 24 r (Courtauld)
56. Piacenza, Sant'Eufemia, Vorhalle, Kapitell (J. Ganz)
57. Piacenza, Sant'Eufemia, Vorhalle, Kapitell (J. Ganz)
58. Piacenza, Dom, Südportal, Türsturz (Courtauld)
59. Ferrara, Dom, Nördl. Gewände des Hauptportals, zweitäußerster Pilaster, obere Hälfte (Courtauld)
60. Piacenza, Dom, Apsis, Fries unter Laufgang Südseite (J. Ganz)
61. Piacenza, Dom, Südportal, «Humilitas» und Streitende, Südseite (Courtauld)
62. Piacenza, Dom, Südportal, «Piacencia» und Kain und Abel, Brudermord, Nordseite (Courtauld)

1 Sagra di San Michele: Ansicht von Süden

2 Klosterkirche, Innenansicht gegen Osten

3 «Sepolcro dei Monaci» von Südost

4 «Sepolcro dei Monaci», Innenansicht

5 Substruktionen von Südosten

6 Klosterkirche
Innenansicht gegen «Coro Vecchio»

7 Mittelschiff gegen Osten, Nordseite

8 Zodiakus-Portal gegen Westen, Seite I

9 Zodiakus-Portal gegen Süden

10 Zodiakus-Portal gegen Osten, Seite II

11 Zodiakus-Portal, Seite I, Basis unter Simson

12 Zodiakus-Portal, Turpfosten, Seite I, Ranken, untere Hälfte

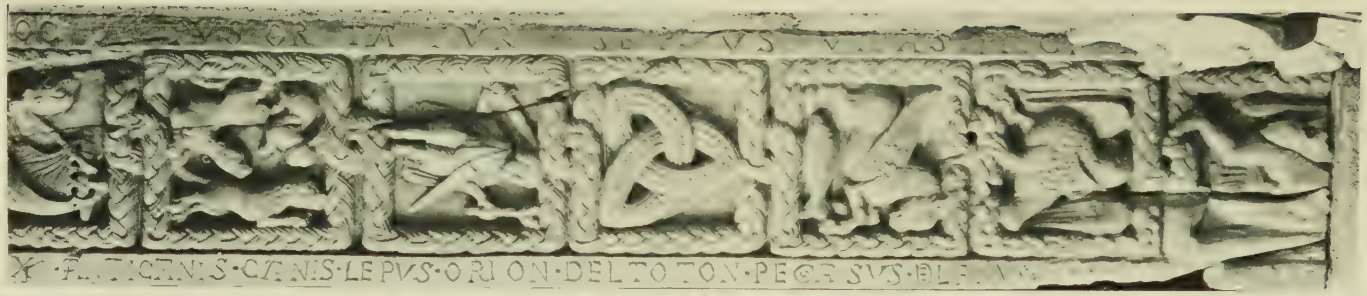
13 Zodiakus-Portal, Turpfosten, Seite I, Ranken, obere Hälfte

14 Zodiakus-Portal, Türpfosten, Seite I, Zodiakus, untere Hälfte

15 Zodiakus-Portal, Türpfosten, Seite I, Zodiakus, obere Hälfte

16 Zodiakus-Portal, Turpfosten, Seite II, Seite II, Ranken, obere Hälfte

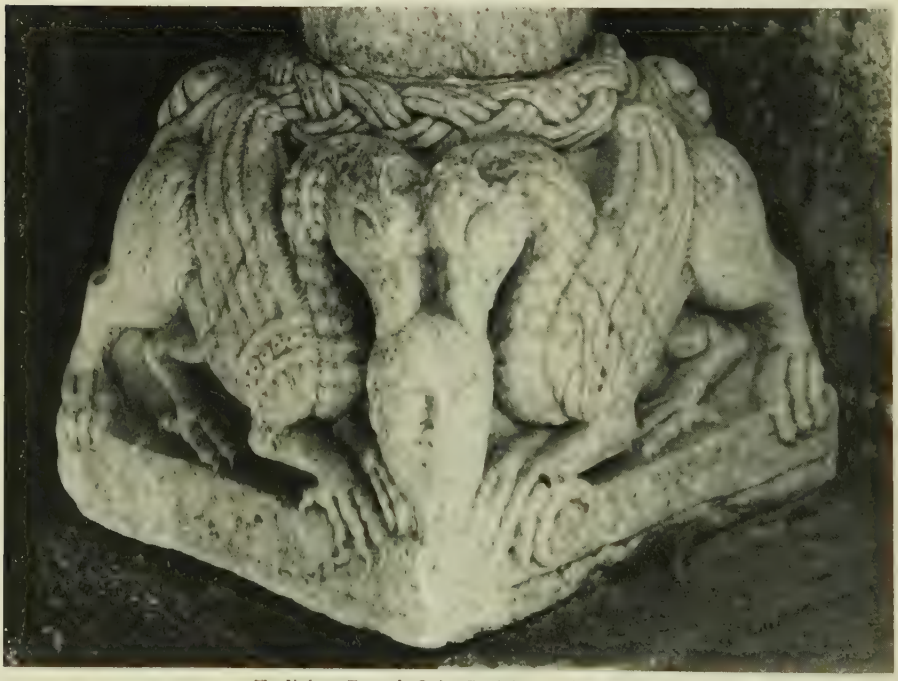
17 Zodiakus-Portal, Türpfosten, Seite II, Ranken, untere Hälfte



18 Zodiakus-Portal, Turpfosten, Seite II, Sternbilder, obere Halfte

19 Zodiakus-Portal, Türpfosten, Seite II, Sternbilder, untere Hälfte

20 Zodiakus-Portal, Seite I, Figurenbasis: Löwe



21 Zodiakus-Portal, Seite II, Figurenbasis: Greif

22 Zodiakus-Portal, Seite I, Kain- und Abel-Kapitell: Brudermord

23 Zodiakus-Portal, Seite I, Kain- und Abel-Kapitell: Opfer

24 Zodiakus-Portal, Seite I, Simson-Kapitell, Südseite

25 Zodiakus-Portal, Seite I, Kapitell: Simson und Raufende

26 Toulouse, St-Sernin, Tischaltar des Bernard Guilduin, Vorderseite

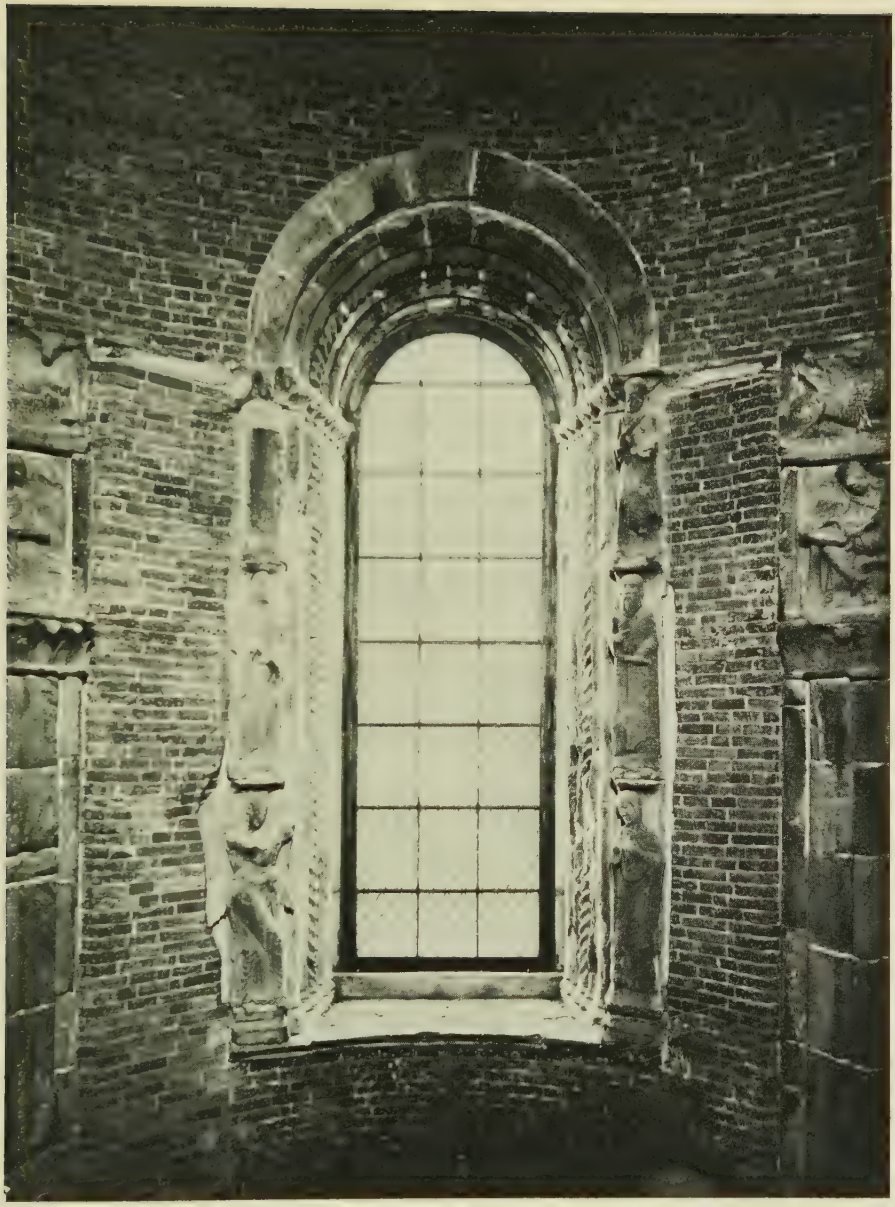
27 Zodiakus-Portal, Seite I, Kapitell über Türpfosten und Gebälk

28 Zodiakus-Portal, Seite I, Kapitell: Simson und Dalila

29 Zodiakus-Portal, Seite II, Kapitelle: Luxuria und Adler

30 Zodiakus-Portal, Seite II, Kapitelle: Löwe, Sirene

31 Zodiakus-Portal, Seite II, Luxuria-Kapitell, Nordseite

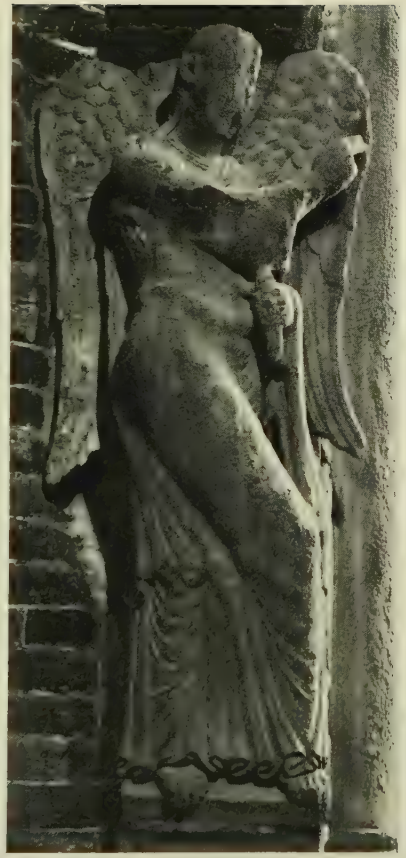


32 Klosterkirche, Hauptapsisfenster, Gesamtansicht

33 Hauptapsisfenster,
Nordseite, Erzengel Gabriel

34 Hauptapsisfenster,
Nordseite, oberster Prophet

35 Hauptapsisfenster,
Nordseite, mittlerer Prophet



33

34

35

36 Hauptapsisfenster, Südseite, mittlerer Prophet

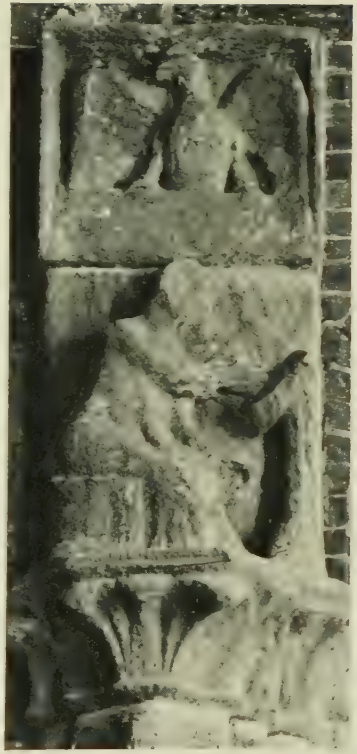
37 Hauptapsisfenster, Südseite, oberster Prophet

38 Hauptapsisfenster, Südseite, Maria

36

37

38



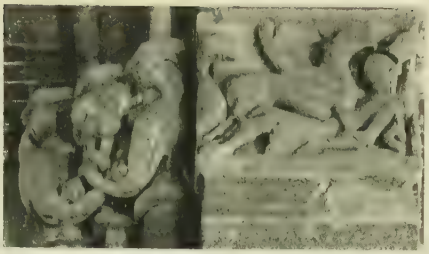
39 Evangelistenrelief, Nordseite, Johannes

40 Evangelistenrelief, Südseite, Matthäus

41 Evangelistenrelief, Südseite, Markus

42 Evangelistenrelief, Nordseite, Lukas

43 Kapitell Nr. 15



46 Kapitell Nr. 8

44 Kapitell Nr. 3

47 Kapitell Nr. 16

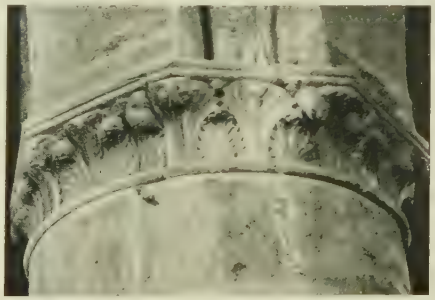
45 Kapitell Nr. 5

48 Kapitell Nr. 1

49 Ostliches Eingangsportal, linkes Kapitell, Ostseite

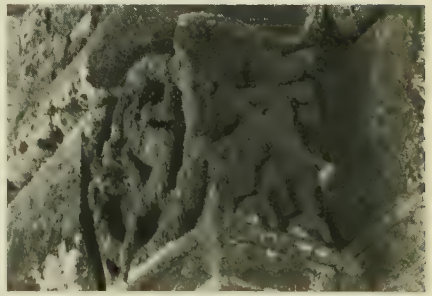
50 Kapitell Nr. 6

51 Kapitell Nr. 7



52 Kapitell Nr. 2

53 Ostliches Eingangsportal, linkes Kapitell, Sudseite



54 Figurenkapitell des Substruktionspfeilers

55 Herakles (Eingonasin), aus England, Aratus-Handschrift des 12. Jahrhunderts

56 Piacenza, Sant' Eufemia, Vorhalle, Kapitell

57 Piacenza, Sant' Eufemia, Vorhalle, Kapitell

58

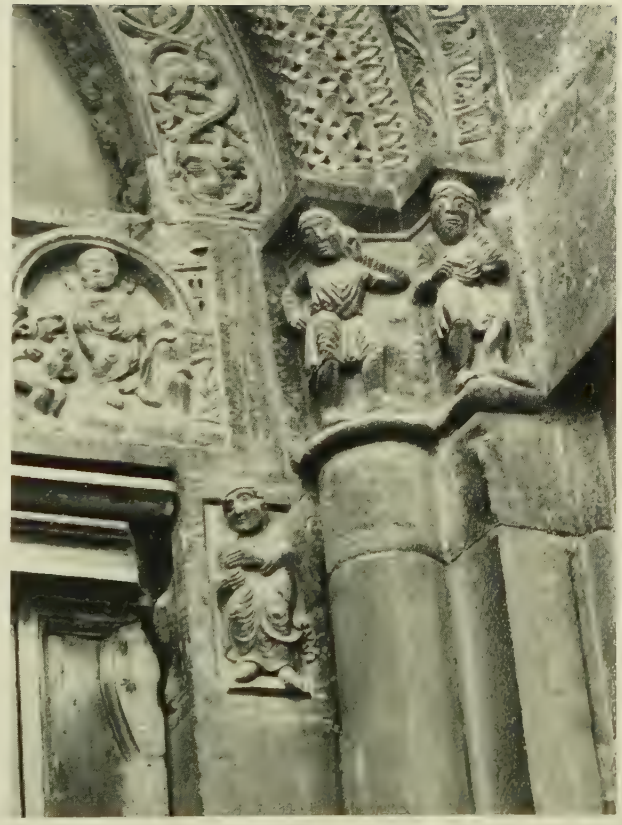
59

60

58 Piacenza, Dom, Südportal, Türsturz

59 Ferrara, Dom, nördliches Gewände des Hauptportals, zweitäußerster Pilaster, obere Hälfte

60 Piacenza, Dom, Apsis, Fries unter Laufgang, Südseite



61 Piacenza, Dom, Südportal, «Humilitas» und Streitende, Südseite

62 Piacenza, Dom, Südportal, «Piaciencia» und Kain und Abel, Brudermord, Nordseite

LEBENSLAUF

Ich, Christine Beatrice Verzár, von Arlesheim, Baselland, bin 5. September 1940 als Tochter des Fritz Verzár, Prof. Dr. med., Inhaber des Lehrstuhls für Physiologie an der Universität Basel, und von Edith Jean Verzár, geb. Mac Dougall, Dr. phil., Biologin, in Basel geboren. Von 1947–1951 besuchte ich die Primarschule in Arlesheim und von 1951–1959 das Mädchengymnasium II (Realabteilung) in Basel. Nachdem ich die kantonale Maturität bestanden hatte, besuchte ich im Sommersemester 1959 an der Universität Genf den Kurs des Séminaire de Français Moderne und schloß mit dem Certificat d'études françaises ab. Im Herbst 1959 immatrikulierte ich mich an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel zum Studium der Kunstgeschichte als Hauptfach und Klassischer Archäologie und Kirchengeschichte als Nebenfächer. Dort besuchte ich die Vorlesungen und Seminare der Herren Professoren E. Staehelin, M. Geiger, O. Cullmann (Kirchengeschichte), J. Gantner, H. Reinhardt, E. Maurer, H. P. Landolt (Kunstgeschichte), K. Schefold (Archäologie), W. Kaegi, Frau Professor B. Widmer (Geschichte). Während der Sommerferien 1960 und 1961 beteiligte ich mich an den Ausgrabungen von Prof. Dr. Sp. Marinatos in Pylos, Griechenland. Die Ergänzungsprüfung in Latein bestand ich im März 1962. Im Sommersemester 1963 wurde ich vom Besuch der Vorlesungen an der Universität Basel dispensiert, um während eines Semesters am Courtauld Institute of Art in London die Kunsthistorischen Seminare und Vorlesungen der Herren Professoren G. Zarnecki, A. Blunt, C. Hohler zu besuchen. Für das akademische Jahr 1963/64 schrieb ich mich an der Universität Florenz ein, wo ich Vorlesungen und Seminare der Herren Professoren R. Salvini (Kunstgeschichte), E. Sestan (Geschichte) und W. Binni (Ital. Literatur) besuchte und an der vorliegenden Dissertation arbeitete. Ab Wintersemester 1964/65 studierte ich wieder an der Universität Basel und vollendete unter der Leitung von Herrn Prof. Dr. J. Gantner die vorliegende Dissertation.

Die mündliche Doktorprüfung bestand ich am 17. Februar 1966. Zur Zeit der Drucklegung habe ich die Stellung eines Assistant Professor an der Boston University in Boston, Mass., inne.

BASLER STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE

Herausgegeben von Joseph Gantner

Neue Folge

Band 1: Alexander Perrig, *Michelangelo Buonarrotis letzte Pietà-Idee.* Ein Beitrag zur Erforschung seines Alterswerkes. (1960)

Band 2: Alfred Wyß, *Die ehemalige Prämonstratenserabtei Bellelay.* Eine architekturhistorische Monographie. (1960)

Band 3: Helmi Gasser, *Das Gewand in der Formensprache Grünewalds.* (1962)

Band 4: Christine Sieber-Meier, *Untersuchungen zum «Œuvre littéraire» von Eugène Delacroix.* (1963)

Band 5: Beat Brenk, *Die romanische Wandmalerei in der Schweiz.* (1963)

Band 6: Regula Raeber, *La Charité-sur-Loire.* (1964)

Band 7: Nurith Cahansky, *Die romanischen Wandmalereien der ehemaligen Abteikirche Saint-Chef* (Dauphiné). (1966)

Band 8: Hans-Rudolf Heyer, *Gaetano Matteo Pisoni.* Leben, Werk und Stellung in der Auseinandersetzung zwischen der Architektur des Spätbarocks und des Frühklassizismus. (1967)

Band 9: Walter Euler, *Die Architekturdarstellung in der Arena-Kapelle.* Ihre Bedeutung für das Bild Giottos. (1967)

Band 10: Christine Verzár, *Die romanischen Skulpturen der Abtei Sagra di San Michele.* (1968)

Band 11: François Maurer, *Die romanische Kapitellplastik in der Schweiz* (im Druck).

FRANCKE VERLAG BERN